De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda

G.W.C. van Wezel

bron
G.W.C. van Wezel, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*. Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist / Waanders Uitgevers, Zwolle 2003

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/weze009onze01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

1 De toren. Fragment van het *Sacramentsretabel van Niervaart* (cat.nr. 39) (foto Breda's Museum).

Voorwoord

De Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda is een van de fraaiste gotische kerken van ons land. Ze verrees op de plaats van een kleinere, waarschijnlijk romaanse kerk. De nieuwbouw begon rond 1410 op initiatief van Engelbrecht I, graaf van Nassau-Dillenburg.

De bouw en voorreformatorische inrichting van de kerk getuigen van een culturele bloei die Breda doormaakte, en die ten einde liep toen het hof van de Nassaus de stad verliet. Het hoogtepunt lag in de jaren dertig, nadat in 1530 Hendrik III van Nassau samen met zijn derde echtgenote Mencía de Mendoza uit Spanje in Breda was teruggekeerd. Zijn niet geringe status als vorst binnen de Habsburgse politiek kan worden afgelezen aan de inrichting van het Herenkoor met de bijzondere grafmonumenten, gebrandschilderde ramen en gewelfschilderingen. Ze zijn het werk van destijds toonaangevende kunstenaars, die Hendrik III ook had ingehuurd voor de bouw en decoratie van zijn renaissancepaleis, dat eveneens getuigt van die unieke bloeiperiode van Breda. In die zin vormt de voor u liggende publicatie over de Onze-Lieve-Vrouwekerk een tweeluik met de monografie over het paleis die in 1999 in dezelfde reeks *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst* is gepubliceerd.

Graag wil ik iedereen bedanken die op enigerlei wijze aan de totstandkoming van het boek heeft bijgedragen. In de eerste plaats de auteurs, met naam genoemd in het ten geleide en prof. dr. A.M. Koldeweij voor zijn werk met zijn doctoraalwerkgroep Kunstgeschiedenis (Universiteit Nijmegen) die bovendien mederedacteur was van het boek. Graag dank ik ook de Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland te Utrecht, het Breda's Museum en het Stadsarchief te Breda voor hun medewerking aan het boek. Van de Rijksdienst dank ik de fotografen Chris Booms, Gerard Dukker, Paul van Galen en Kris Roderburg voor de verzorging van het beeldmateriaal, Rudi van Straten en Onno Wiersma voor het onderzoek naar de dispositie van het orgel en Margo van der Sluys voor haar werk aan de bibliografie. Bijzonder dankbaar ben ik ook Gerard van Wezel, de samensteller, medeauteur en eindredacteur van het boek. Als resultaat van een bijzondere samenwerking tussen verschillende auteurs onder zijn leiding verschaft deze monografie inzicht in de geschiedenis van de kerk en het interieur, die alleen al vanwege de ingrijpende restauraties in de twintigste eeuw niet altijd meer zichtbaar is. Samen met de monografie over het paleis van Hendrik III verrijkt het ook de kennis over de introductie van de renaissancestijl in de Nederlanden.

Fons Asselbergs
Directeur van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg

2 Processie van het Sacrament van Niervaart. Fragment van het *Sacramentsretabel van Niervaart* (cat.nr. 39) (foto Breda's Museum).

Ten geleide

Begin jaren negentig werd het plan opgevat voor de restauratie van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda. In oktober 1993 ontving de Rijksdienst voor de Monumentenzorg het nadrukkelijke verzoek van de Rijkscommissie voor de Monumenten, Afdeling III van de Raad voor het Cultuur Beheer, er voor te zorgen dat 'alvorens stappen worden ondernomen om dit monument opnieuw "onder handen te nemen" datgene wordt gedaan, wat destijds werd nagelaten, te weten het instellen van een onderzoek naar de bouw- en restauratiegeschiedenis en naar de plaats van de Kerk in de architectuurhistorische context.' Met 'destijds' bedoelde de Rijkscommissie de periode tussen 1904 en 1969 waarin, met onderbrekingen, de kerk zeer ingrijpend werd gerestaureerd. Gedurende deze lange restauratieperiode was er geen wetenschappelijke documentatie gemaakt en geen gericht onderzoek verricht naar de bouwgeschiedenis en (restauratie)geschiedenis van onder andere de muurschilderingen en grafmonumenten. De Rijkscommissie pleitte voor een verantwoorde restauratie op basis van een gedegen kennis van de (restauratie)geschiedenis van het gebouw en de interieuronderdelen. In eerste instantie uitte de Rijksdienst voor de Monumentenzorg kritiek op een aantal wezenlijke punten en adviseerde negatief over het ingediende restauratieplan. Uiteindelijk, na bijstelling van het plan, vond de Rijksdienst het echter belangrijk dat de restauratie van start zou gaan en niet door een uitgebreid historisch onderzoek zou worden vertraagd. Daarom werd besloten de restauratie en het onderzoek tegelijk te laten plaatsvinden. Het resultaat van dat onderzoek wordt hier gepubliceerd. In negen hoofdstukken en honderdachttien entries wordt de geschiedenis beschreven van de bouw, decoratie, inrichting en restauratie in de Middeleeuwen, Renaissance en Nieuwe Tijd.

In 1995 werd ter advisering aan de restauratiearchitect over specialistische zaken een 'klankbordcommissie' ingesteld. Ze werd al ruim voor de voltooiing van de restauratie opgeheven vanwege een verschil in restauratieopvatting tussen enkele leden van de commissie en de restauratiearchitect. Een aantal leden heeft aan deze publicatie meegewerkt: drs. P. (Paul) le Blanc (destijds directeur van de Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland) schreef over de functie en betekenis van de muur- en gewelfschilderingen en beschreef, samen met drs. Karen Wisselaar, de afzonderlijke schilderingen, die zij al eerder voor haar doctoraalscriptie had onderzocht; drs. F. (Frits) Scholten (conservator beeldhouwkunst van het Rijksmuseum) schreef het hoofdstuk over de funeraire geschiedenis en beschreef, uitgezonderd het grafmonument met de *transi*-figuur, de grafmonumenten en epitafen; dr. H.A. (Harry) Tummers (Katholieke Universiteit Nijmegen) schreef over de middeleeuwse grafzerken en drs. M.J. (Matthijs) Burger (beleidsmedewerker monumenten en archeologie van de Gemeente Leiden) het hoofdstuk over de bouwgeschiedenis van de kerk.

Verder werkte aan de entries in dit boek mee een doctoraalwerkgroep Kunstgeschiedenis (1998/99) aan de Universiteit Nijmegen onder leiding van prof. dr. A.M. (Jos) Koldeweij, die, naast het schrijven van een aantal entries, ook bereid was als mederedacteur van het boek op te treden. De leden van de werkgroep waren: Diewert Berben, Marieke Berkers, Titia van Gemert, Vera Hamers en Suse van der Linden-Lindemann. De bijdrage van de zesde student, ing. M.N.Th.M. (Michel) Timmermans, heeft geleid tot een afzonderlijk hoofdstuk over de bouwplastiek in de kerk. Drs. Jean-Pierre van Rijen schreef over de zilveren inventarisstukken, dr. Mieke van Zanten (conservator Stichting Sint Aegten, St.

Agatha) over de orgelluiken, drs. Jacques Maassen (stadsbeiaardier en directeur van de Nederlandse Beiaardschool te Amersfoort) over voorslag, beiaard en trommelspeelwerk en drs. Liesbeth M. Helmus (conservator oude kunst van het Centraal Museum, Utrecht) over de retabels. G.W.C. (Gerard) van Wezel (medewerker Cultuurwaardenonderzoek, RDMZ) schreef een hoofdstuk over het nieuwe Herenkoor (de Prinsenkapel) en onder meer

entries over de gewelfschilderingen, de gebrandschilderde glazen en het renaissancehek van het Herenkoor en over de renaissancebouwsculptuur van de koorpartij. Drs. G.M. (Tim) Graas (Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland) schreef samen met Tummers het hoofdstuk over de grafzerken, en hij schreef de entries over de postreformatorische grafzerken, het hoofdstuk over de protestantse inrichting en de meeste entries over de protestantse interieurstukken.

In de periode 1998-1999 onderzocht drs. V.C.J. (Valentijn) Paquay (archivaris bij het Stadsarchief in 's-Hertogenbosch) in opdracht van de Rijksdienst de middeleeuwse kerkgeschiedenis. Zijn vondsten en transcripties van de kerkrekeningen waren onmisbaar voor het onderzoek van de meeste auteurs. De resultaten van Paquay's onderzoek zijn vastgelegd in een manuscript, *Pastoors, kapelaans en altaren. Religie en inrichting in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda voor 1590*, (herziene editie, Nijmegen, augustus 1999). De helft hiervan werd gepubliceerd in *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 54(2001), 1-89, onder de titel 'Breda, Bredanaars en de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Religie, devoties en manifestaties voor 1590'. Helaas kon de andere helft vanwege de omvang niet in dit boek worden opgenomen; het zal naar verwachting als deel II in '*De Oranjeboom*' worden gepubliceerd. Evenmin was er voldoende ruimte om afzonderlijke hoofdstukken op te nemen over de restauratiegeschiedenis van respectievelijk de kerk en toren, de grafmonumenten en epitafen, en de muur- en gewelfschilderingen, zoals aanvankelijk was bedoeld. De restauratiegeschiedenis van de grafmonumenten en epitafen en de muur- en gewelfschilderingen komt echter wel ter sprake in de entries over deze onderdelen. De geschiedenis van de afbeeldingen van de kerk en het interieur werden uitvoerig onderzocht door P.J.M. (Pierre) van der Pol (conservator Topografisch-Historische Atlas van Breda's Museum). Dankzij zijn onderzoek, dat helaas ook niet meer in een afzonderlijk hoofdstuk kon worden opgenomen, was het mogelijk bij elke entry alle afbeeldingen van voor 1910 te vermelden die Van der Pol van het betreffende onderdeel heeft gevonden.

Zeist, augustus 2002

Inleiding

Gerard van Wezel

De bouw en inrichting van de Onze-Lieve-Vrouwekerk vonden plaats in de cultureel belangrijkste bloeiperiode van Breda. De oorzaak van deze bloei waren de Nassaus, die regeerden over Breda vanaf 1403, toen Engelbrecht I, graaf van Nassau-Dillenburg, trouwde met Johanna van Polanen, de elfjarige dochter van de heer van Breda, Jan III van Polanen (?-1394). In 1550 verliet het Nassause hof Breda, waarmee een einde kwam aan de bloeiperiode.

Rond 1410 nam Engelbrecht I het initiatief tot de bouw van de huidige Onze-Lieve-Vrouwekerk. Over de vorm en grootte van de voorgangster, die geheel of grotendeels werd gesloopt, is maar weinig bekend. In 1269 wordt een stenen kerk vermeld, die in 1303 door de heer van Breda, Raso II van Gaveren, wordt verheven tot collegiale kerk. Hoogstwaarschijnlijk was de voorgangster, net als bij andere kerken, kleiner. Het koor van de oude kerk, waarschijnlijk een romaanse kerk, werd aan de noordzijde geflankeerd door de al vóór 1372 gebouwde grafkapel van Jan II van Polanen en aan de zuidzijde door het pastoorskoor. Uit summiere bronnen blijkt dat er rond 1388 werd gebouwd aan een nieuwe toren en dat al in de decennia rond 1400 vernieuwingen aan de kerk werden uitgevoerd, die wellicht verband hielden met de bouw van een groter koor.

Het is niet ondenkbaar dat de apsis van het huidige hoogkoor al voor 1410 is gebouwd. Ze onderscheidde zich namelijk qua vorm en materiaalgebruik van de rest van de kerk. Zo was ze aan de buitenzijde bekleed met baksteen afgewisseld met natuurstenen spekbanden. Ook de aanwezigheid in de apsis (tot in de negentiende eeuw) van de grafkelder van de in 1398 overleden kapitteldeken Egidius de Beke duidt op een oudere datering.

In deze apsis stond ook het grafmonument van Jan III van Polanen (afb. 199/2). Toen in de jaren dertig van de zestiende eeuw een nieuwe, grotere sacramentstoren werd gebouwd verhuisde dat grafmonument in opdracht van Hendrik III naar de speciaal daarvoor gebouwde nis in de kooromgang, waar het zich nog steeds bevindt (afb. 199/6). Bij de opdracht voor zijn monument vóór 1394 had Jan III bepaald dat hij niet bijgezet wilde worden in de grafkapel van zijn vader, maar in het hoogkoor, voor de sacramentstoren (afb. 199/4). Als de apsis inderdaad ouder is dan 1410, dan heeft dit grafmonument tot in de zestiende eeuw op dezelfde plaats gestaan.

De drie westelijke traveeën van het hoogkoor met de zijkoren, het transept en het schip met zijbeuken en zijkapellen, vormen, in tegenstelling tot de apsis, een formele en stilistische eenheid. Hoewel de detaillering niet overal gelijk is - bijvoorbeeld bij de triforia en de kapitelen - is toch duidelijk te zien dat aan genoemde bouwdelen één (hoofd)ontwerp ten grondslag ligt. Ook de in stilistisch en bouwkundig opzicht goede aansluiting van de verschillende bouwdelen en de relatief korte bouwperiode, namelijk vijftig jaar, wijzen op een totaalconcept uit 1410.

Waarschijnlijk was het Jan II Keldermans (1375-1445) die het ontwerp van het transept en het schip, maar ook van de drie westelijke traveeën van het koor leverde en bovendien zelf bij de bouw betrokken was, want de opbouw van het schip van de Onze-Lieve-Vrouwekerk is vrijwel identiek aan dat van de Sint-Gommaruskerk te Lier (schip 1424/5-1443), waar Jan II meester van de werken was.

Van het schip uit de periode 1430-1462 resten nu alleen nog de drie oostelijke traveeën. Tussen de bouw van deze drie traveeën en die van de westelijke traveeën is over de volle breedte van het schip een periodeverschil aanwijsbaar. Naar alle

waarschijnlijkheid voltooide men echter in genoemde periode ook al een belangrijk gedeelte van het westelijk deel van het schip met de rechte westgevel, die aansloot op de oude toren. Vermoedelijk was dat deel van het schip bij het instorten van de oudere toren in 1457 zo zwaar beschadigd, dat herbouw noodzakelijk was, wat heeft geleid tot een rigoureuse planwijziging van de westbouw.

De kap van het oostelijk deel van het schip is dendrochronologisch gedateerd

tussen 1459 en 1464; de kappen van het hoogkoor en het transept omstreeks 1450 (tussen 1445-1453). Er bestaat dus een periodeverschil tussen transept en schip, maar waarschijnlijk ook tussen hoogkoor en transept, gelet op de genoemde stijlverschillen. De bouw tijdens deze perioden verliep echter niet zuiver verticaal, maar eerder diagonaal, van oost naar west. De bouw zal in elkaar snel opvolgende fasen zijn gerealiseerd. Dat er voor het hoogkoor, transept en de eerste travee van het schip een grijzere steensoort is gebruikt dan voor de rest van het schip, getuigt van een ruimere aanleg in de eerste fase van de bouw dan alleen het hoogkoor. Overigens was het ook gebruikelijk om niet al het oude tegelijk te slopen, maar te bouwen rondom delen van de oude kerk, die men zo lang mogelijk liet staan teneinde de continuïteit van het kerkbedrijf te waarborgen. In de regel begon men buiten aan de oostzijde en sloopte men pas het oudere deel na voltooiing van een nieuwe apsis (het sanctuarium) en van een eventueel nieuw koor. Hoe dat proces in Breda verliep, is niet precies bekend, wel weten we dat voor 1427 de bouw van het koor al zover gereed was dat er acht altaren konden worden gesticht. Gelet op de datering van de kap moet er op dat moment een noodkap zijn geweest. Vanaf ongeveer 1427 kon de liturgie dus al in het nieuwe koor worden gevierd. Ook het feit dat er zowel kapitelen met koolbladeren als met distels in het hoogkoor voorkomen, duidt op een datering die zeker niet later ligt dan het eerste kwart van de vijftiende eeuw.

In deze eerste fase, tot omstreeks 1427, zal ook de grafkapel van Jan II van Polanen (1324?-1379) hebben plaatsgemaakt voor het Herenkoor aan de noordzijde (afb. 199/links). Toen zal het grafmonument van Jan II en zijn beide vrouwen, Oede van Hoorn en Machteld van Rotselaer, zijn verplaatst van de oude grafkapel naar het nieuwe Herenkoor (afb. 199/1). Op die plaats staat het nu nog steeds. Het stijlverschil tussen de grafbeelden en de reliëfs van de tombe doet vermoeden dat de tombe van kort na 1410 dateert en dat er grafbeelden op zijn gelegd die afkomstig waren van drie oudere monumenten. De grafmonumenten van Jan II en Jan III van Polanen dateren overigens nog van vóór 1410 en zijn dus de oudste onderdelen van het kerkinterieur.

Een ander interieurstuk uit die tijd is de grafzerk van Peter de Bonte uit 1411, die nu ligt in de zuidelijke zijbeuk van het schip.

Uit de eerste fase van de bouw van de nieuwe kerk dateren ook twee bewaard gebleven retabelmonstransen (nu in het Breda's Museum); de 63,5 centimeter hoge monstrans wordt gedateerd in het begin van de vijftiende eeuw en de grotere, 82 centimeter hoge monstrans in het eerste kwart van de vijftiende eeuw. Beide behoren tot een voor Nederlandse steden zeldzaam homogene groep van ongeveer twintig bewaard gebleven monstransen, die allemaal van Bredase makelij zijn.

In 1446 zorgde Jan IV van Nassau (1410-1475) er voor dat de paus het kapittel voor een aantal jaren een aflaatprivilege verleende ter voltooiing van de bouw, die blijkbaar teveel stagneerde. Rond 1450 werden de kappen boven het hoogkoor en het transept aangebracht en was de bouw tot aan het schip voltooid. In 1449 kon dan ook op verzoek van Jan IV de wonderbaarlijke hostie uit Niervaart worden overgebracht naar Breda.

In 1457 stortte de oude toren in. De bouw van het schip met de zijbeuken en kapellen was toen nog niet gereed. Deze toren was pas aan het eind van de veertiende eeuw gebouwd en men had haar begrijpelijkerwijs bij de nieuwbouw van de kerk willen handhaven. De oorzaak van het instorten is niet bekend, waarschijnlijk had die te maken met de bodemgesteldheid. In 1468 begon men met de bouw van een geheel nieuwe toren, die in veertig jaar tijd werd afgerond.

In 1463, kort na de voltooiing van de kerk, onderging het kapittel een ingrijpende reorganisatie. In 1497 was het schip al weer zover herbouwd, dat dit kon worden gewijd.

Zoals bij andere kerken verbeeldt de architecturale indeling en decoratie ook bij de Onze-Lieve-Vrouwekerk de middeleeuwse gedachte van het gebouw als het Hemelse Jeruzalem. Het netwerk van bogen en ribben, rustend op zuilen, verwees naar de tempel van Salomon. Ook de sluitstenen kregen hierbij een passende symboliek. Zo verbeeldt een reeks in het hoogkoor het Hemelse, eeuwige leven in het Nieuwe Jeruzalem in de vorm van een bruiloftsmaaltijd, dat de gelovigen in het vooruitzicht werd gesteld. In de apsis zit naast Christus zijn gekroonde bruid Maria, als personificatie van de Kerk en in het transept is het verlossingswerk van Christus tot uitdrukking gebracht. Aan de noordzijde is de Annunciatie weergegeven en aan de zuidzijde de kruisdood. Door de stenen ring in het gewelf van de viering kon men op Hemelvaartsdag een Christusbeeld letterlijk ter hemel laten varen en met Pinksteren

een beeld van de Heilige Geest laten neerdalen. Gods schepping werd ook op de sluitstenen in de zijkoren en zijbeuken van het schip gevisualiseerd door middel van plantaardige en stellaire motieven. Boven het altaar in het Herenkoor zijn een zon en een maan geschilderd.

De kerk is rijk gedecoreerd met allerlei plantenmotieven, zoals krulkoolbladeren, distel-, eikenloof en druivenwingerds. Ze komen voor op de kapitelen, kraagstenen en op de lijsten onder de triforia in de lichtbeuken. Ook de gewelven bevatten versieringen in de vorm van planten en fantasiebloemen. Uitzonderlijk voor een kerk in de Nederlanden is dat er in het loofwerk van de kapitelen allerlei hele of halve fantasie- en mengwezens voorkomen, waaronder duivelskoppen, gevleugelde draken, een wildeman en een duivel met een hondenkop, voornamelijk verspreid in het hoogkoor en de viering. Misschien waren ze oorspronkelijk ook nog op andere plaatsen aangebracht, maar omdat veel kapitelen door kapsporen zijn aangetast en de polychromie is verdwenen, valt dat niet meer te achterhalen. Ook de rest van de architectuurpolychromie, wit met rode voegen, is grotendeels verloren gegaan, met uitzondering van de kleurrijke afwerking op de gewelfribben.

Zoals gebruikelijk werd bij de bouw en inrichting van de Onze-Lieve-Vrouwekerk rekening gehouden met de symboliek van het oosten en zuiden als de zijden van het licht en het leven, en van de noordzijde, waar geen zon kwam, en het westen als de zijden van de duisternis en de dood. Als het allerheiligste gold de oostzijde, die verwees naar de wederkomst van Christus. Op die plek, die voorbehouden was aan de clerus, stonden het hoofdaltaar en de sacramentstoren. Aan de westzijde, de profane zijde, bevond zich de hoofdingang en om reden van symboliek werd daar aan de zuidzijde ook de doopkapel geplaatst: na de doop - één van de sacramenten die tot verlossing leiden - kon men gezuiverd de kerk betreden. Bij het verlaten van de kerk kon men een blik werpen op de Christoffelschildering, een van de noodhelpers, zodat men geen dood zou sterven zonder de Heilige sacramenten te hebben ontvangen.

Aan de noordzijde van de kerk bevonden zich de belangrijkste graven en grafkapellen van de adel, vooraanstaande bestuurders en gegoede burgerij. Andere personen werden aan de noordzijde buiten de kerk begraven. Aan de noordzijde van het hoogkoor, de meest prestigieuze plaats voor begraving, werd de grafkapel gebouwd voor de heren van Breda, het Herenkoor. De zijkapellen aan de noordzijde van het schip werden ingenomen door de graven van andere (lagere) adellijke families als Van Brecht, Van Nispen, Campe en Van Assendelft. Uit het voor dit boek onmisbare onderzoek van Valentijn Paquay, waarvan de uitgebreide resultaten zijn vastgelegd in een manuscript uit 1999, blijkt dat de kapel met het Van Asseldelftepitaaf de in de bronnen genoemde Hubertuskapel is en dat het tot nu toe onbekende *transi*-graf het grafmonument is van Jan (1458-1505), Bastaard van Jan IV van Nassau, de stamvader van de tak Nassau-Merwede. Dat later het epitaaf van Dirk van Assendelft in deze kapel werd geplaatst, houdt verband met zijn huwelijk met Adriana van Nassau-Merwede.

Dat het westelijk deel van de kerk meer profaan was, blijkt ook uit de geschilderde wapens op de sluitstenen van het middenschip. Waarschijnlijk is het een vanaf de viering hiërarchisch opklimmende reeks wapens van de stad, de baronie en het hertogdom Brabant, maar ze zijn nauwelijks meer leesbaar.

Toen de kerk omstreeks 1462 met uitzondering van de toren en de er naast gelegen kapellen gereed was, kon ook het interieur verder worden afgewerkt en ingericht. Vanaf dat moment begon men met de gewelfschilderingen.

De noordelijke travee van het transept - gereed rond 1450 - was van meet af aan bedoeld als Onze-Lieve-Vrouwekoor. Aan de verering van Maria in dit koor was een eigen Mariabroederschap verbonden. Bij de Mariaverering past de weergave van de Annunciatie met op de ene sluitsteen Maria en op de andere de engel Gabriël. Deze Mariaverering werd bovendien in beeld gebracht door een geschilderde Annunciatie op de noordwand. Boven deze schildering bevond zich een galerij, waarop de koralen werden gezongen. Het overige deel van de noordwand is groen geschilderd, alsof er wandbespanning of gordijnen is aangebracht. Hierop zijn notenbalken en daaronder spreukbanden geschilderd met de woorden 'Salve-re-gi-na'. Misschien was het de bedoeling dat het 'gordijn' op de noordwand voorlopig de plaats zou 'bedekken' van een nog niet aangebrachte Visitatievoorstelling als pendant van de *Annunciatie*. De uitbeelding van de prachtige *Annunciatie* is vergelijk baar met die op het middenpaneel van de *Merodetriptiek* van Robert Campin (1427-1428) en die in een triptiek van Rogier van der Weyden uit omstreeks 1435.

Eenzelfde groene wandbeschildering komt voor in de Sint-Joriskapel (en/ of Heilig-

Kruiskapel), de zijkapel van het schip die grenst aan het zuidtransept. Hierop zijn in afwisseling repeterende gele kruisbogen en wapenschilden aangebracht. Ook achter het altaar van het lakenkopersgilde, tegen de noordwand van het oude pastoorskoor, is een groene achtergrond geschilderd, nu met lakenscharen. Een vierde voorbeeld is te vinden in het nieuwe Herenkoor. Als achtergrond van de decoratie van de architectuur zijn de spitsbogige wandvlakken, met daarin de vensters en de openingen naar de zijbeuk, groen geschilderd. Het is hierdoor alsof er elk moment gordijnen kunnen worden dichtgeschoven om de kapel van de buitenwereld af te sluiten. De staat van deze groene achtergrond is helaas te slecht om er nog motieven op te herkennen.

Op een zuidelijke pijler in het hoogkoor werd in het vierde kwart van de vijftiende eeuw een schildering aangebracht van de heilige Jacobus Minor, als patroonheilige van de rechts van de apostel klein weergegeven, knielende stichtersfiguur.

Toen rond 1450 het koor en transept gereed waren, zal men zijn begonnen met de bouw van een oksaal om het meest gewijde deel af te schermen van de rest van de kerk. Van dit natuurstenen oksaal, dat tijdens de beeldenstorm van 1566 zwaar werd beschadigd, is niet veel meer over. Tegen de vieringpijlers bevinden zich nog restanten van de geprofileerde zijden. Er mag worden aangenomen dat het oksaal net in de viering stond en niet in het koor. Tot de bewaard gebleven onderdelen behoren de dubbele eikenhouten deuren met geelkoperen spijlen, die waarschijnlijk in Mechelen werden gegoten. Ze zaten in de achterwand van het oksaal. Toen men het oksaal na de beeldenstorm reduceerde tot de huidige koorafsluiting, zullen de oude deuren op de originele plaats zijn gehandhaafd. Ze dienden vervolgens als uitgangspunt voor de vormgeving van de nieuwe koorafsluiting.

Archivalische bronnen vermelden dat er op het oksaal, in de volksmond de hangkamer genoemd, een altaar stond met een gebeeldhouwd retabel en dat er tijdens hoogtijdagen zangers op het oksaal stonden. Binnen de triomfboog hing een triomfkruis, een minstens levensgroot crucifix. Tegen de achterwand onder het oksaal zullen aan weerszijden van de doorgang naar het hoogkoor altaren hebben gestaan.

Teneinde het hoogkoor af te sluiten van het Herenkoor aan de noordzijde en van het pastoorskoor aan de zuidzijde werden muren gemetseld tot halverwege de hoogte van de zuilen. De toegangen tot die zijkoren bevinden zich ter hoogte van de oostelijke travee van het hoogkoor, dat wil zeggen de travee voor de apsis. De dubbele deur naar het Herenkoor is grotendeels nog origineel en zal, in tegenstelling tot de deur naar het pastoorskoor, een duidelijke functie hebben gehad bij liturgische plechtigheden, met name bij begrafenissen.

Het koorgestoelte ontstond in dezelfde periode als het oksaal. Het bestaat uit twee rijen zitplaatsen aan beide zijden van het koor. De achterste rij heeft er zestien en de voorste rij vijftien (in het midden bevindt zich een opening om de achterste rij te betreden). Waarschijnlijk waren de banken oorspronkelijk aan weerszijden van de doorgang in het oksaal voorzien van korte L-vormige hoekstukken. Deze zullen zijn verwijderd toen het huidige koorhek werd gemaakt.

De koorbanken zijn rijk gedecoreerd met religieuze en profane voorstellingen. De profane, veelal moraliserende decoraties komen voor op de misericordes, de zittertjes waar de kanunniken tegen steunden terwijl ze staand de getijden zongen. Op de zijwangen komen religieuze voorstellingen voor en dubbelvoluten, musicerende engelen, bladwerk en dieren. Op de reliëfs van de zuidelijk koorbank is het leven van Maria verbeeld, op die van de noordelijke koorbank het leven van de heilige Barbara. Op de tussenwangen komen onder anderen de vier evangelisten voor.

Uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw, of misschien nog iets vroeger, dateren zes teruggevonden fragmenten van figuratieve reliëfs, die een stilistische en iconografische samenhang vertonen. Ze zijn zeer waarschijnlijk afkomstig van het oude sacramentshuis dat - nog tijdens het leven van Hendrik III - in de jaren dertig van de zestiende eeuw werd vervangen door een nieuw. Op de reliëfs zijn onder meer ‘het Laatste Avondmaal’ en, in aansluiting daarop, ‘de Voetwassing’ uigebeeld. Voor het oude sacramentshuis stond het grafmonument van Jan III van Polanen, dat uiteindelijk voor het nieuwe moest wijken. De hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk verraadt de hand van een vooraanstaand beeldhouwer.

Hendrik III van Nassau-Dillenburg (1483-1538) erfde van zijn oom Engelbrecht II na diens overlijden in 1504 de bezittingen van de Nassaus in de Nederlanden. Omdat Engelbrecht wist dat hij kinderloos zou blijven, haalde hij al in 1499 zijn neef voor diens verdere opvoeding naar Brussel. Engelbrecht II (1451-1504) was de eerste Nassau die een hoge plaats innam aan het Bourgondisch-Habsburgse hof. Hij stond

in hoog aanzien bij keizer Maximiliaan I van Oostenrijk (1459-1519) en werd in 1473 benoemd tot ridder in de Orde van het Gulden Vlies. Zesentwintig jaar na het overlijden van Engelbrecht II liet Hendrik III, in de periode 1530-1534, ter nagedachtenis van zijn oom en begunstiger in het nieuwe Herenkoor een indrukwekkend grafmonument in Italiaans-klassieke stijl oprichten. Engelbrecht II had voor zichzelf geen graf geregeld, net zo min als voor zijn vader Jan IV en zijn grootvader Engelbrecht I.

In 1504 moet Engelbrecht II zijn bijgezet in de grafkelder in het oude Herenkoor. Daar werd zijn stoffelijk overschot in 1996 ook aangetroffen (in één van de vijf originele grafkisten), evenals dat van zijn vrouw, Cimburga, markgravin van Baden (1450-1501), en zijn ouders Jan IV van Nassau (1410-1475) en Maria van Loon-Heinsberg (1424-1502). In een nis van de grafkelder, direct onder het grafmonument (afb. 199/3), werden de stoffelijke resten geïdentificeerd van Johanna van Polanen (1392-1445) en Engelbrecht I (ca. 1370-1442). Minder waarschijnlijk is de identificatie van Françoise, hertogin van Savoye (1485-1511), de eerste vrouw van Hendrik III. De overige negen stoffelijke overschotten, die niet geïdentificeerd konden worden, zullen later in de kelder bijeen zijn gebracht. Tijdens het onderzoek in 1996 is geconstateerd dat de nis, een klein graf, uit dezelfde periode dateert als de koorpartij. Engelbrecht I moet dus al omstreeks 1425 hebben besloten tot de oprichting van een grafkelder en een monument (?) voor zichzelf. Hij rust er sinds 1442, en sinds 1445 ook zijn echtgenote. Deze datering is ook in overeenstemming met de bouwgeschiedenis; de kap van het hoogkoor dateert namelijk uit de periode 1445-1453.

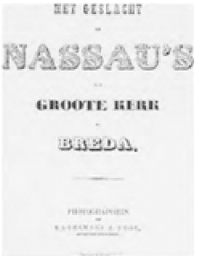
Het grafmonument voor Engelbrecht I & Johanna van Polanen en Jan IV & Maria van Loon moet op grond van archiefonderzoek en stilistische argumenten later gedateerd worden: kort na het overlijden van Engelbrecht II in 1504 of van Françoise van Savoye in 1511. Dit betekent dat Hendrik III de opdrachtgever was en dat hij al kort nadat hij Heer van Breda was geworden een begin heeft gemaakt met een ambitieus dynastiek-funerair programma voor de Nassaus. Er bestonden echter al eerder plannen om een grafmonument op te richten op de plaats van het huidige monument, dat namelijk een hardstenen plint heeft met opgaande, maar niet doorlopende, profielen die ouder is en dus secundair is gebruikt. Met andere woorden Hendrik III besloot het vermoedelijk al begonnen grafmonument alsnog, zij het in een andere vorm te laten voltooien. Dit monument geldt nu als het belangrijkste voorbeeld van een hoog-gotisch praalgraf in Nederland.

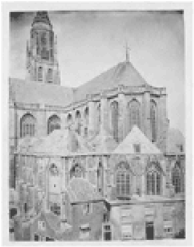
Niet lang na de bouw van het grafmonument voor Engelbrecht I, Jan IV en hun echtgenotes moet ook het plan zijn ontstaan voor de uitbreiding van het hoogkoor met een kooromgang. De consequentie daarvan was dat het Herenkoor en het pastoorskoor zijbeuken werden. De aanleiding tot de bouw van een kooromgang was de toeloop van gelovigen voor de verering van het Sacrament van het Mirakel van Niervaart, voor de grafmonumenten van de heren van Breda en de toenemende devotie tot het sacrament, dat een ook voor gelovigen toegankelijke ruimte vereiste. Hieraan kon worden voldaan door de bouw van de kooromgang, met in de zuidoostelijke sluitingswand een toegang vanaf de stad. Het nieuwe, grotere sacramentshuis (afb. 199/10) werd geplaatst in het hart van de noord-noordoostelijke sluitingswand van de apsis, waartoe de borstwering onder het venster werd doorbroken. Zo konden gelovigen via de toegang in de kooromgang voortaan direct bij de bewaarplaats van het sacrament komen.

Omstreeks 1515 begon men met de bouw van een nieuw, uitgebreider pastoorskoor, dat omstreeks 1520 al moet zijn voltooid. De westelijke travee van het nieuwe pastoorskoor was bestemd tot Heilig-Sacramentskapel, voor de verering

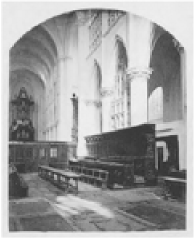
van het Sacrament van het Mirakel van Niervaart. Het ribbenpatroon van het bijzondere netgewelf vormt een Grieks kruis, en de sluitstenen symboliseren de vijf wonden van de gekruisigde. Rond 1535 liet de 'Broederschap vanden Heilighen Sacramente vander Nyeuwervaert' er een retabel plaatsen, waarvan de nog bewaard gebleven panelen nu zijn opgesteld in het Breda's Museum. Het retabel gaf de belangrijkste gebeurtenissen weer rond het Sacrament van Niervaart en de overbrenging daarvan naar Breda in acht taferelen. Omstreeks dezelfde tijd werd op de noordoostelijke pijler van deze kapel(travee) al secco *Het goede en slechte gebed* geschilderd. De voor de Noordelijke Nederlanden unieke voorstelling past qua thematiek bij het retabel.

Waarschijnlijk begon men kort na de voltooiing van het pastoorskoor met de bouw van het nieuwe Herenkoor. In 1526 was het al zover gereed, dat het altaar kon worden gewijd (afb. 199/8). Met de decoratie en inrichting wachtte men echter op de terugkomst van Hendrik III uit Spanje. Hij kwam in 1530, na een achtjarig verblijf als opperkamerheer aan het hof van Karel V. Al direct na zijn terugkomst gaf Hendrik III

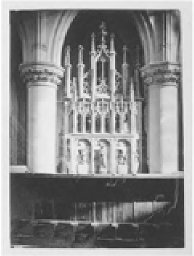




A



B



C

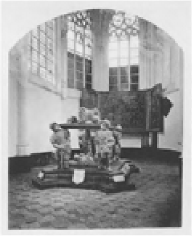
D

E

F

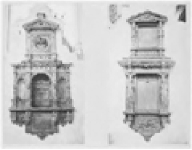
G

H



I

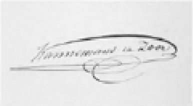
J



K L

M N

O



3 *Het geslacht der Nassau's in de Groote Kerk te Breda, photographiën door Kannemans & Zoon*, Breda 1865. Album bevattende drie tekstpagina's en 15 foto's (albuminedrukken) op 13 bladen. 's-Hertogenbosch, RANB. **A** De kerk vanuit het zuidoosten (zie afb. 7). **B** Koor. **C** Achterzijde van het monument van Engelbrecht I. **D** Noordelijke kooromgang (zie afb. 119). **E** Monument van Engelbrecht I vanuit de Kruiskapel (zie afb. 120). **F** Centrale beeldengroep van het monument van Engelbrecht I. **G** Onderste deel van het monument van Engelbrecht I. **H** Grafmonument voor Engelbrecht II. **I** Prinsenkapel met grafmonument voor Engelbrecht II en Van Scorels drieluik. **J** Epitaaf voor het geslacht Van Assendelft. **K** Epitaaf voor Jan van Dendermonde. **L** Epitaaf voor Nicolaas Vierling. **M** Epitaaf voor Jan van Hulten. **N** Epitaaf voor een onbekende. **O** Doopvont (foto's RDMZ, 2001).

de Italiaanse kunstenaar Tommaso Vincidor da Bologna (?-tussen 1537-1556) opdracht de decoratie van het Herenkoor te ontwerpen. Het met grotesken beschilderde, 1533 gedateerde gewelf zal door Vincidor en medewerkers zijn uitgevoerd. Vincidor had tot 1520 onder leiding van Rafaël meegewerkt aan de decoratie van de loggia in het Vaticaans paleis. Met zijn keuze voor Vincidor sloot Hendrik III aan bij de belangstelling voor de renaissancestijl in de Europese hofkringen, waarin hij verkeerde.

Het Herenkoor werd in de periode 1530/31-1533 uitzonderlijk rijk gedecoreerd en ingericht. De halfkapitelen en consoles zijn gepolychromeerd en de halfzuilen gemarmerd. Overal waren onderdelen verguld, met name het graf en de niet vegetatieve delen en versieringen van de figuren op het gewelf. Ook op de gewelfribben was goud aangebracht.

Ook de vensters waren rijk versierd en voorzien van gebrandschilderd glas met figuren tegen een achtergrond van grotesken. De glazen zijn 1533 gedateerd en werden uitgevoerd door de Utrechtse schilder Dirck de Bruyn, mogelijk naar ontwerp van Bernard van Orley. Naast de gekruisigde Christus in het sluitingsvenster figureren in de glazen de voorouders van Hendrik III, die in Breda hadden geregeerd vanaf het moment dat de stad in het bezit van de Nassaus was gekomen.

Twee jaar later, in 1535, werd de kapel verrijkt met het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* gemaakt door Jan van Scorel (en werkplaats). Het kwam in de plaats voor een oud retabel, dat Hendrik III in bruikleen gaf aan de Gasthuiskapel in Breda. Het belangrijkste in de kapel was echter het grafmonument dat Hendrik III ter nagedachtenis aan Engelbrecht II en diens vrouw liet oprichten (afb. 199/7). Het is toegeschreven aan Jan Mone (1530/31-1534), al moet een samenwerking met Vincidor niet helemaal worden uitgesloten. Hendrik III zal zeker ook voor zichzelf een grafmonument in het Herenkoor hebben gepland, maar dat is er nooit gekomen.

Met de bouw van het nieuwe Herenkoor benadrukte Hendrik III het belang van de eigen dynastie. De aanleiding voor de bouw was waarschijnlijk zijn huwelijk met Claude van Chalon en met name de geboorte van zijn zoon, René. Het kan haast geen toeval zijn dat de decoratie van het Herenkoor werd voltooid in het jaar waarin René van Chalon formeel in het bezit kwam van het prinsdom Orange (geen leen, maar een soeverein vorstendom) en werd uitgeroepen tot prins van Oranje. Al direct na het overlijden van Hendrik III in 1538 werd het Herenkoor Prinsenkoor genoemd. René van Chalon is vanwege zijn vroege dood in 1544 niet toegekomen aan de oprichting van een grafmonument voor zijn vader. Evenals deze werd hij zelf bijgezet in de grafkelder onder het grafmonument voor Engelbrecht II.

Het renaissancegrafmonument voor Engelbrecht II en zijn vrouw bestaat uit een zwartmarmeren, geprofileerde plaat waarop de overledenen als ‘transis’ liggen, dat wil zeggen in beginnende staat van ontbinding. Op de hoeken knielen vier levensgrote figuren van albast die een zwartmarmeren dekplaat dragen, met daarop het versteende harnas van Engelbrecht II in losse delen uitgestald. De hoekfiguren, vier historische en exemplarische personages uit de Oudheid eren de overledene in de traditie van antieke veldheren en personifiëren tegelijk diens deugden. Het monument is niet alleen het belangrijkste onderdeel van het Herenkoor, maar van de hele kerk en gezien het originele concept en de hoogstaande kwaliteit misschien wel het belangrijkste beeldhouw werk dat in die tijd in de Nederlanden werd vervaardigd.

Omstreeks 1522-1523 heeft een belangrijke herinrichting van altaren plaatsgevonden in verband met veranderde culturele en theologische zienswijzen, zoals Paquay's onderzoek uitwees. In dezelfde periode leefde bij de

Onze-Lieve-Vrouwebroederschap de wens om een nieuw altaar op te richten. Dit was waarschijnlijk de reden dat Hendrik III de westelijke travee van het nieuwe Herenkoor aan deze belangrijke broederschap afstond, nog voordat men met de decoratie van zijn eigen kapel was begonnen. Uit archivalische bronnen blijkt deze westelijke travee inderdaad deel te hebben uitgemaakt van het Onze-Lieve-Vrouwekoor. Op de scheiding van genoemde travee werd rond 1530 een muur gemetseld, waartegen het nieuwe altaar werd geplaatst (afb. 199/9). Op basis van de verkeerde aanname dat deze travee de Heilig Kruiskapel is, heeft men er tijdens de voorlaatste restauratie per abuis het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* tegen de oostwand geplaatst.

In 1525 werd de vlakgesloten oostmuur van het oude Herenkoor vervangen door een gordelboog. Een jaar later begon men met de aanleg van de kooromgang, die in 1536 werd voltooid. Tegelijkertijd zal zijn begonnen met de aanleg van de fundering van de nieuwe sacristie aan de zuidzijde. Omstreeks 1534 waren de eerste, op de bestaande kerk aansluitende traveeën aan de noord en zuidzijde al grotendeels voltooid en was de bouw van de overige gevels van de kooromgang al tot de helft

gevorderd. Rond die tijd besloot men de bouwsculptuur niet meer in gotische, maar in renaissancestijl uit te laten voeren. Naar alle waarschijnlijkheid werd deze sculptuur uitgevoerd door de Italiaanse beeldhouwer Andrien de Seron (?-na 1549?), die in de bouwloods van het nieuwe paleis van Hendrik III werkzaam was.

Volgens Van Goor, in zijn in 1744 gepubliceerde *Beschryving der Stadt en Lande van Breda*, werden de gewelfschilderingen nog tijdens het leven van Hendrik III voltooid. Dat komt overeen met de tekst op het gewelf boven het orgel, die vermeldt dat de westelijke traveeën van het schip in 1537 werden geschilderd door 'Yaiant die schilder'.

Omstreeks 1540 werd het Herenkoor van de zijbeuk afgesloten door een eikenhouten hek in renaissancestijl, dat mogelijk werd vervaardigd in het atelier Schalcken (afb. 199/11). Adriaen Schalcken was vermoedelijk verantwoordelijk voor de orgelkas uit 1534, vooral voor de ornamentering, waaronder het nog aanwezige blinderingssnijwerk op het pijpwerk. Het orgel zelf, overigens niet het eerste in de kerk, was waarschijnlijk van Hans Graurock en was hoog in een nis geplaatst tegen de westwand van het zuidertransept.

Op 5 september 1541 werd de nieuwe, geelkoperen 4,25 meter hoge doopvont gewijd. Wie de geelgieter was, is niet bekend, maar wel dat de doopvont door bemiddeling van de Antwerpenaar Joos de Backer in 1540 in Mechelen werd gegoten. Vervolgens werd ze in Breda verguld door Lenaert de schilder, die ook de smeedijzeren kraan, vervaardigd door Peter van Beers in Breda, polychromeerde. De doopvont laat goed zien hoe moeilijk het omstreeks 1540 was voor niet Italianen, of niet in Italië geschoolde kunstenaars, om in zuiver renaissancevormen te werken. Ze is een wonderlijke mengeling van gotische en renaissancistische vormen. De vele beelden die het vont ooit sierden, zijn allemaal verdwenen.

In het hoogkoor werden de kanunniken begraven. Een aantal van hun zerken met de weergave van een priester in reliëf ligt nog op de oorspronkelijke plaats. Onder deze zerken bevindt zich de zerk met koperen grafplaat van de in 1539 overleden kanunnik Willem van Galen. Deze behoort tot het type zerk dat vooral in Noord-Europa voorkwam en een aparte plaats inneemt tussen de 'gewone' zerken en de epitafen en grafmonumenten. In de Onze-lieve-Vrouwekerk bevinden zich nu nog drie andere, van de ongeveer tien exemplaren van dit type die er moeten zijn geweest.

Een belangrijk vroeg en niet meer compleet epitaaf in de kerk is dat van Joris van Froenhusen, kamerheer van Hendrik III, die in 1521 overleed. Het is geplaatst in de muur oostelijk van het grafmonument van Engelbrecht I. Het in koper gedreven reliëf met een afbeelding van de stichter en zijn schutspatroon Sint Joris als drakendoder, kan worden toegeschreven aan Peter Wolfgang, de in 1525 uit Keulen afkomstige goudsmid die in dienst trad van Hendrik III en tot aan zijn dood in 1543 in Breda woonde. Het dateert niet uit 1512, zoals tot nu toe werd aangenomen, maar uit omstreeks 1535-1540. De natuurstenen omlijsting is mogelijk van Andrien de Seron.

Kort na 1538 werd in de kooromgang, die toen net was gebouwd, tegen de voormalige sluitingsmuur van het hoogkoor het grafmonument voor Frederik van Renesse en Anna van Hamal geplaatst. Het is een belangrijk voorbeeld van een werk in de zuiver Italiaans-klassieke stijl en wordt toegeschreven aan Cornelis Floris. Het moet dan een vroeg werk van hem zijn, dat hij kort na zijn terugkeer in 1538 uit Rome maakte. Op stilistische gronden kan nu een groep van vijf epitafen in de Bredase kerk aan Cornelis Floris en zijn atelier worden toegeschreven. Vier ervan bevinden zich in de kooromgang: het epitaaf voor de raadsheer en griffier van de Rekenkamer van Hendrik III, Nicolaas Vierling (na 1546, vóór 1553), dat voor een

onbekende (ca. 1550-1555), dat voor burgemeester Jan van Hulten (1555) en dat voor Jan van Dendermonde (1555), het qua omvang, iconografie en decoratie rijkste van de vier in de kooromgang. Het vijfde epitaaf - voor de schout van Breda, Dirk van Assendelft, en zijn echtgenote Adriana van Nassau-Merwede - bevindt zich in de genoemde Sint-Hubertuskapel aan de noordzijde van het schip en is het rijkst van alle. Het centrale achtergrondreliëf is direct ontleend aan het *Laatste Oordeel* van Michelangelo in de Sixtijnse kapel, dat Cornelis Floris zelf in Rome gezien moet hebben. Het Nassause hof in Breda werd in 1550 weliswaar verlaten, maar door deze epitafen werden de overledenen er toch mee verenigd en werden status en rijkdom van het hof in de kerk benadrukt.

In de jaren vijftig van de zestiende eeuw was het interieur van de Onze-Lieve-Vrouwekerk op zijn fraaist: een oksaal, een koorgestoelte, een nieuw sacramentshuis, nieuwe retabels en grafmonumenten, doopvont, orgel, grafzerken, en de polychromie van het interieur was nog als nieuw. Overal waren muurschilderingen en decoratieve achtergrondschilderingen bij altaren en beelden te zien. Het Herenkoor fonkelde als

een ster achter het renaissancehek aan de noordzijde van het hoogkoor. Het rijke funeraire ensemble in de noordbeuk en het Herenkoor toonden de macht en praal van de heren van Breda. Aan die praal kwam een eind in de dagen van 22 tot 24 augustus 1566, toen de beeldenstorm in Breda woedde.

De beeldenstorm kwam in Breda niet onverwacht, want al twintig jaar daarvoor waren protestantse, zuiveringsgezinde uitingen hoorbaar. Ook vernielde men niet in het wilde weg, maar volgens een vooropgesteld plan. Op 21 augustus wist men in Breda dat de beeldenstorm in Antwerpen aan de gang was. Op het moment dat de beeldenstormers al in Breda toesloegen, werden nog interieurstukken in veiligheid gebracht, waaronder het koperwerk (onder andere de sacramentstuin, de doopvont, het wijwatervat en kandelaars), twee ijzeren kolommen van het altaar van de Heilige Barbara, marmeren beelden en pijpen van het orgel.

Het soort vernielingen aan vooral de koorbanken en de grafmonumenten lijkt te wijzen op een systematische vorm van iconoclasme. Het moet te danken zijn geweest aan de onaantastbare status van de Nassaus, dat het (afgesloten) Herenkoor met rust werd gelaten; het grafmonument van Engelbrecht II en het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* werden toen niet beschadigd. *Het Sacramentsretabel van Niervaart* werd daarentegen verwijderd en de panelen ervan raakten verspreid. Verschillende zijn nooit meer teruggevonden. Het oksaal werd grotendeels gesloopt en een restant ervan werd kort erna verbouwd tot koorhek. Ook de *Annunciatie* heeft de beeldenstorm zonder schade doorstaan. In januari 1567 was het orgel al weer bespeelbaar en in februari 1571 wijdde de bisschop van Antwerpen opnieuw de altaren.

In Breda vonden vaker alteraties plaats dan in andere steden. Breda was protestants gedurende enkele maanden in 1581, in de periode van 1590 tot 1625 en verder vanaf 1637. Tussen 1625 en 1637 was de kerk van Breda dus weer in katholieke handen. Na de eerste overname werden de altaren op 20 november 1581 opnieuw gewijd en moesten de burgers interieurstukken restitueren. Het sacramentshuis, de doopvont, de apostelbeelden tegen de schippijlers en het triomfkruis werden opnieuw opgesteld. In de jaren daarna werd de inventaris aangevuld, onder meer met een gestoelte voor de magistraat.

Over de protestantse inrichting uit de periode 1590-1625 is weinig bekend. Sinds 1625 wordt de kerk meestal Grote Kerk genoemd. De katholieke inventaris werd zorgvuldig verwijderd en de beelden werden afgenomen en op zolder bewaard; het sacramentshuis werd gesloopt. Het plan om de doopvont te verkopen was in 1602 van de baan. Kort daarvoor werd er wederom bepaald dat in de inventaris vermelde stukken en kerkelijk gewaden moesten worden teruggegeven aan de kerkmeesters. In 1609 werden in opdracht van de katholieke zoon van Willem I de Zwijger, Filips Willem, gewaden overgebracht naar het paleis van de Nassaus in Breda, waaronder exemplaren met de wapens van Oranje, Nassau, Heinsberg en Chalon.

In 1600 werd het interieur van de kerk gewit, maar dat wil niet zeggen dat toen ook de muurschilderingen werd overgewit, zoals vaak wordt verondersteld. Van kort na 1600 dateren twintig bijzondere, met rolwerk versierde grafzerken in de stijl van Vredeman de Vries. Omdat men het licht wilde concentreren in het middenschip, werden koperen kroonluchters aangeschaft. In deze periode moesten, als een soort tweede beeldenstorm, nog het beeldhouwwerk van het grafmonument van Renesse en de epitaaf van Van Assendelf het ontgelden, met name het Mariabeeld, de oordelende Christus op de regenboog en God de Vader op de achterwand van het epitaaf.

In augustus 1626, tijdens de katholieke interimperiode, werden het kerkhof, het hoofdaltaar en nog acht andere altaren gewijd. Mogelijk behoren onderdelen van

twee zijaltaren in de Sint-Amelbergakerk te Wechelderzande bij Antwerpen tot de altaren uit deze interimperiode. Toen de landvoogdes Isabella, dochter van Filips II, in juni 1625 haar intocht in Breda hield, bezocht ze ook het stadhuis en kreeg daar op haar verzoek de artefacten te zien, waaronder de overblijfselen van *Het Sacramentsretabel van Niervaart* en het reliekkruis, dat nu evenals het retabel wordt bewaard in het Breda's Museum.

Na een kort beleg door Frederik Hendrik kwam Breda in 1637 definitief in staatse handen. Alle altaren werden nog in datzelfde jaar afgebroken en het interieur werd opnieuw gewit. Vanaf die tijd werden, aanvankelijk nog sporadisch, tal van protestante interieurstukken aangeschaft. In 1638-1639 werd het doophek rondom de zestiendeeeuwse preekstoel vervaardigd, waarschijnlijk in 1640-1641 het tochtportaal in het noordtransept en in 1644 werden vier zilveren avondmaalsbekers aangeschaft bij de Bredase zilversmid Jan van Rijckel. Pas na de vrede van Münster, in 1648, voelde het protestantse Breda zich voldoende ‘veilig’ om tot grotere investeringen en

moderniseringen over te gaan. In 1655-1656 bestelde men een nieuwe preekstoel bij Andries Buysen in Amsterdam, in 1657-1658 een magistraatsbank, in 1663 de zogeheten Prinsenbank, eveneens bij Andries Buysen en in het derde kwart van de zeventiende eeuw de rugwerkluiken voor het orgel, beschilderd door een onbekende schilder. Met de plaatsing van het Tiengeboden- en het Twaalfartikelenbord was in 1669 het protestantse interieur, uitgezonderd het orgel, voor de eredienst voltooid. In de tussentijd was er ook een monumentaal hekwerk geplaatst tussen het middenschip en het transept, tussen preek- en wandelkerk. Nadien volgden luxere verfraaiingen zoals de uitbreiding van de koperen preekstoelaccessoires in 1674, koperen kronen in de periode na 1685 en, in 1694-1695, de aanschaf van de doopbekkenstandaard. In 1688 werden de twee kleine koorbanken uit een klooster elders in Breda, waarschijnlijk Sint-Catharinadal, naar de Grote Kerk overgebracht.

In de periode 1713-1715 werd het orgel verplaatst en uigebreid door Jacobus Zeemans. Daartoe had men in 1694 al besloten, maar door de torenbrand werd het plan uitgesteld. De rest van de veranderingen in de achttiende eeuw stond voornamelijk in het teken van de vergroting van het comfort.

In februari 1793 gaf Breda zich over aan de Fransen. Welke vernielingen er toen precies hebben plaatsgevonden, is niet bekend, maar waarschijnlijk werden de meeste wapens op de grafmonumenten en epitafen afgehakt. Die op de zerken echter bleven door bemoeienis van het detachement wonderwel gespaard. In 1798 werden alle 194 rouwborden, die na een advertentie in de *Staatscourant* niet waren opgeëist, geveild. Toen de katholieke meerderheid van de stadsbevolking van Breda in 1810 de kerk in handen probeerde te krijgen, stuitte dat op fel protest van de gereformeerden; ook een verzoekschrift aan Napoleon had geen succes. In 1822 besliste koning Willem I definitief in het voordeel van de protestanten. Hoewel tijdens de Franse Tijd al was bepaald dat er in de kerk niet meer begraven mocht worden, werd deze maatregel in 1829 pas daadwerkelijk van kracht. In 1837 werd het bankenplan uitgebreid om ook plaats te bieden aan de militairen van de sinds 1828 in Breda gevestigde Koninklijke Militaire Academie. In 1846 werden de koperen kronen vervangen door olielampen, die in 1859 weer werden vervangen door gaslampen. Het orgel werd in 1893 gemoderniseerd en aangepast aan de romantische smaak.

Vanaf het midden van de zestiende eeuw is er voortdurend aan de kerk hersteld en gerestaureerd. Al in de periode 1583-1589 moet een algeheel herstel van de kerk hebben plaatsgevonden. In 1642-1646 vonden relatief ingrijpende herstellingen aan de toren plaats door steenhouwer Laurens Drijfhout. Vanaf dat moment werd steeds duidelijker dat de toren ernstige constructieve problemen vertoonde. Op 11 mei 1694 sloeg de bliksem in de toren, waardoor de spits, klokkenstoel en al het andere houtwerk verbrandden, met alle gevolgen van dien voor de klokken en het uurwerk. In 1698 ging de herbouw van start, waarschijnlijk naar ontwerp van Jacob Roman, die ook het bestek leverde. In 1721 werd een groot aantal ijzeren trekstangen aangebracht en in 1741-1743 werd de toren in de steigers gezet voor de nodige herstellingen. Een tot nu toe onbekende, eerste grote restauratie van de gehele kerk vond in de periode 1771-1784 plaats, waarbij ook de toren weer in de steigers werd gezet.

Al snel na de vorming van het koninkrijk in 1815 gaf Willem I toestemming tot het herstel en onderhoud van het grafmonument van Engelbrecht II, dat in het vervolg voor rekening kwam van het Departement van Binnenlandse Zaken en niet meer

door de koninklijke familie zelf werd bekostigd. Omstreeks 1822 werd het grafmonument van Willem I de Zwijger in Delft gerestaureerd. Met deze zorg voor het funeraire erfgoed van de Oranje-Nassaus gaf Willem I aan te beseffen dat het van belang was zijn positie historisch te legitimeren. Onder koning Willem III werd in 1860-1864 het grafmonument van Engelbrecht I grondig onder handen genomen en deels gereconstrueerd door de hofbeeldhouwer Louis Royer. De restauratie stond onder leiding van P.J.H. Cuypers waarbij J.A. Alberdingk Thijm, neef van Royer en zwager van Cuypers, adviseerde, waardoor het monument een duidelijk nationalistisch en katholiek karakter kreeg.

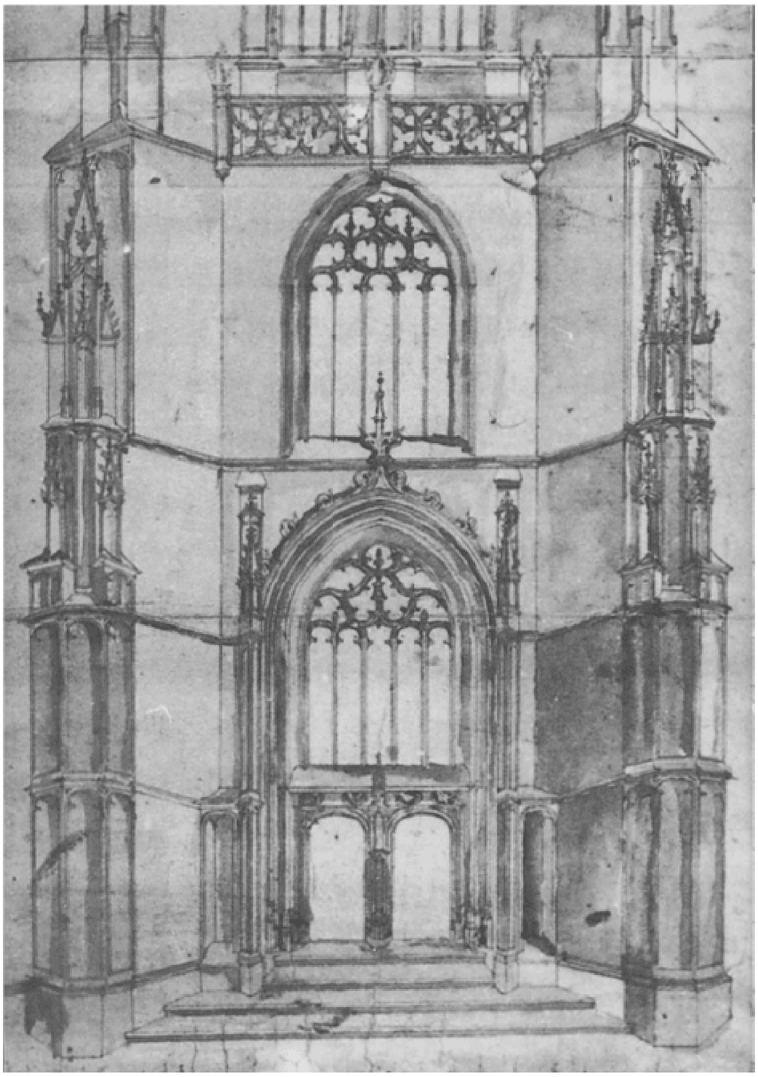
Vanaf het begin van de negentiende eeuw raakt de kerk zelf steeds meer in verval. In 1843 werd op vele plaatsen de buitenhuid van verweerde natuurstenen onderdelen afgehakt en werd de vieringtoren gesloopt. In dat jaar begon ook de eerste grote restauratie, waarbij veel natuursteenwerk werd vernieuwd. Deze ingrijpende restauratie duurde tot het midden van de jaren zeventig. Sinds 1870 werden hierbij voor het eerst de Rijksadviseurs betrokken, in de persoon van Cuypers. Vanaf dat moment werd er ook gereconstrueerd en als eerste werd de achttiende-eeuwse

balustrade op de achtkant van de toren vervangen door een 'gotisch' exemplaar. Tegelijk werd toen verboden om verweerde steen tot de niet verweerde kern af te kappen.

Nadat in 1887 twee vensters waren ingestort, luidde de kerkvoogdij de noodklok en raakten Victor de Stuers en Cuypers meer betrokken bij het op handen zijnde restauratieproces. Hiervan getuigen vijfentwintig opnamen uit de jaren 1887-1889 in het fotoarchief van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg. Het zijn unieke opnamen, omdat onderdelen van de kerk veelal zijn gefotografeerd om de bestaande, verweerde situatie vast te leggen en niet met het oog op fraaie topografische afbeeldingen.

Tijdens het (voor-)onderzoek voor de restauratie werd een aantal muurschilderingen vrijgelegd, zoals de *Annunciatie*, waarvan de sporen al zichtbaar waren op plaatsen waar de witsellagen waren afgebladderd. In 1902 herontdekte men het *transi*-graf in de kapel aan de noordzijde van het schip. In 1904 begon de restauratie van het gehele kerkgebouw (het ex- en interieur) onder leiding van architect J.J. van Nieukerken, vanaf 1913 van zijn zonen M.A. en met name van J. van Nieukerken jr. Vanaf 1950 startte een tweede grote restauratie van de toren, waarbij de constructieve problemen definitief werden opgelost door het aanbrengen van betonconstructies en door verbetering van de fundering. Sinds 1956 werd de restauratie verder geleid door J. de Wilde. Daarbij werden gerestaureerde delen onder handen genomen, die stammen uit de vijftig jaar durende voorgaande restauratieperiode. In de periode 1956-1983 werd - in fasen - het huidige orgel gebouwd in historiserende stijl en met gebruikmaking van van elders afkomstige onderdelen. In 1969 werd de totale restauratie afgesloten. Nog geen tien jaar later bleken echter vele delen alweer aan restauratie of vernieuwing toe. In 1978 werd de kerk door de Hervormde Gemeente overgedragen aan een beheersstichting, die zowel voor onderhoud, restauratie als beheer moet zorgen. Een van de eerste opdrachten van deze stichting was het in 1990-1991 in historiserende stijl laten bouwen van de nooit voltooide ruimte boven de sacristie / consistoriekamer, een verdiepingsruimte die nu veelal kapittelzaal wordt genoemd. Toen werd ook in de kooromgang een toegang doorgebroken naar een sanitaire ruimte onder de sacristie. In de periode 1994-1998 begon in opdracht van deze stichting weer een grootscheepse restauratiecampagne, die wat interieuronderdelen betreft nog steeds aan de gang is. Ook gaan er weer stemmen op om over niet al te lange tijd opnieuw onderdelen van het exterieur onder handen te nemen.

Laatste Oordeel-scène (zie afb. 181).



4 Detail van een zestiende-eeuwse (bouw-) tekening, de zogenaamde Saintenoy-tekening (zie afb. 26).

Bouwgeschiedenis

Matthijs Burger

Historiografie

De historiografie van de bouwgeschiedenis van de kerk is weinig uitgebreid. De zeventiende- en achtiende-eeuwse teksten over de bouw zijn vaak gebaseerd op nu verdwenen archiefstukken en zijn daarom zelf tot de bronnen te rekenen; zij komen hieronder ter sprake. Een van de eerste serieuze publicaties is het uittreksel uit de kerkrekeningen door J.R. van Keppel uit 1904. In een aantal gevallen heeft deze secretaris-kerkvoogd stukken bestudeerd die in de twintigste eeuw nog door wanbeheer verloren zijn gegaan. Dankzij recente restauraties zijn enkele archiefstukken tegenwoordig beter toegankelijk en dan blijken Van Keppels tekstinterpretaties niet altijd even gelukkig. Bovendien acht hij de bouwgeschiedenis van de kerk beëindigd met de reformatie, hetgeen niet helemaal het geval is, zoals later zal blijken. De meest diepgravende publicatie over de bouwgeschiedenis is nog steeds die van Kalf uit 1912. Hoewel, vooral dankzij nieuw archiefonderzoek[1], reeds veel kanttekeningen bij en aanvullingen op Kalf zijn gemaakt, is een synthese van dit materiaal tot op heden uitgebleven. Een belangrijke recente uitbreiding van nieuwe gegevens vormen de archeologische en bouwhistorische waarnemingen die tijdens de restauratie van 1991-1998 konden worden gedaan, en het jongste archiefonderzoek. Het werk van Kalf blijft een belangrijk referentiepunt, maar blijkt duidelijk toe aan herziening.

Bronnen

Het archiefmateriaal betreffende de bouwgeschiedenis is beperkt, maar vergeleken met dat van veel andere middeleeuwse kerken in Nederland omvangrijk. De kerkrekeningen beginnen pas in 1503 maar vertonen, zeker in de eerste decemnia, grote hiaten en door hun uiterst slechte staat zijn enkele wel bewaarde delen nauwelijks of niet leesbaar. Van vóór 1503 zijn enkele losse documenten van belang en die komen elders ter sprake. Daarnaast is er de veel geraadpleegde stadskroniek van Van Goor uit 1744, die echter op het gebied van de kerkbouw met een kritisch oog bekeken moet worden. Veel beter zijn de helaas nooit uitgegeven aantekeningen van de zeventiendeeeuwse stadssecretaris Havermans, die een enorme hoeveelheid ongeordende, maar vrij betrouwbare informatie bevatten.[2] Zoals vaak is het gebouw zelf de belangrijkste bron voor de bouwgeschiedenis.

Voorgangers van de huidige kerk

Zoals in praktisch iedere bouwgeschiedenis van middeleeuwse kerken in Nederland, kent ook de geschiedenis van de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda de half mythische oervorm van het ‘eenvoudige houten kerkje’. Aangezien er tot op heden geen spoor van zo'n bouwsel is gevonden, kunnen we niets zeggen over de afmetingen ervan en kunnen we ons evenmin overgeven aan romantisch gemijmer

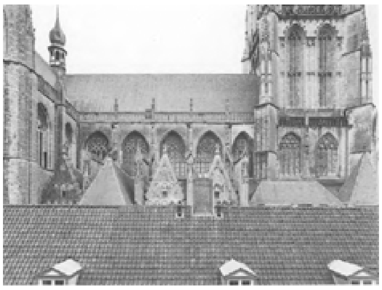
over de apostolische eenvoud van het uiterlijk. Een mogelijke aanwijzing voor het bestaan van een dergelijk bouwsel is de zin in een oorkonde van de heren van Breda uit 1269:

> '[...] doen men makede den stenne moinster the Breda'.[3]

Door de expliciete vermelding van het bouwmateriaal kan met enige voorzichtigheid worden geconcludeerd dat men vóór 1269 een houten kerk heeft vervangen door een stenen gebouw.

Over het uiterlijk van de 'stenne moinster' is niets bekend. De aanduiding 'moinster' en de plaats van de kerk als eigenkerk op het burchtterrein van de heren van Breda, doen wel een gebouw van enige importantie vermoeden. Bij opgravingen zijn in het noordertransept funderingsresten gevonden van een oost-west lopende muur, in bakstenen van 27/28 × 14 × 6 centimeter. Dit voor Brabant zeer grote formaat duidt op een vroege bouw, maar kan zowel uit de dertiende als de veertiende eeuw dateren en is dus niet onomstotelijk een deel van 'den stenne moinster'.

5 Noordzijde koor (foto RDMZ, 1992).



6 Noordzijde schip (foto RDMZ, 1992).

Een volgend bouwbericht is het testament van Jan II van Polanen uit 1372, waarin sprake is van de bakstenen kapel die

> ‘door ons aan het hoogkoor van genoemde kerk is gebouwd en ingewijd, waarin wij de graftombes van ons en van de dierbare vrouwen indertijd onze echtgenotes in metselwerk hebben laten bouwen’.[4]

De vermelding van deze grafkapel is de vroegste expliciete vermelding van de Onze-Lieve-Vrouwekerk als mausoleum voor de heren van Breda. Uit de tekst valt af te leiden dat de kapel al voor 1372 moet zijn gebouwd en uit baksteen was opgetrokken. Ook hier doet de vermelding van het materiaal vermoeden dat het tot dan bestaande gebouw uit een ander materiaal was opgetrokken. In dat geval zouden we te maken hebben met een natuurstenen ‘moinster’. In het huidige gebouw zijn overigens geen bewijzen te vinden van hergebruikte natuursteen, maar evenmin van hergebruikte dertiende-eeuwse bakstenen. De fundamenten die zijn gevonden in het noorder transept behoren wellicht tot de voor 1372 gebouwde grafkapel (het Herenkoor). Het baksteenformaat, een zeer grof dateringsmiddel, komt hiermee overeen, evenals de plaats van de kapel aan de noordzijde van het koor. De latere twee versies van het Herenkoor liggen beide aan dezelfde kant van de kerk, zodat een eerste Herenkoor op die plaats zou passen in een logische continuïteit. De vorm van het Herenkoor valt uit de gedeeltelijk opgegraven fundamenten niet te reconstrueren, maar het zal een rechthoekige zijkapel zijn geweest, eventueel gelegen in de hoek van een noordertransept.

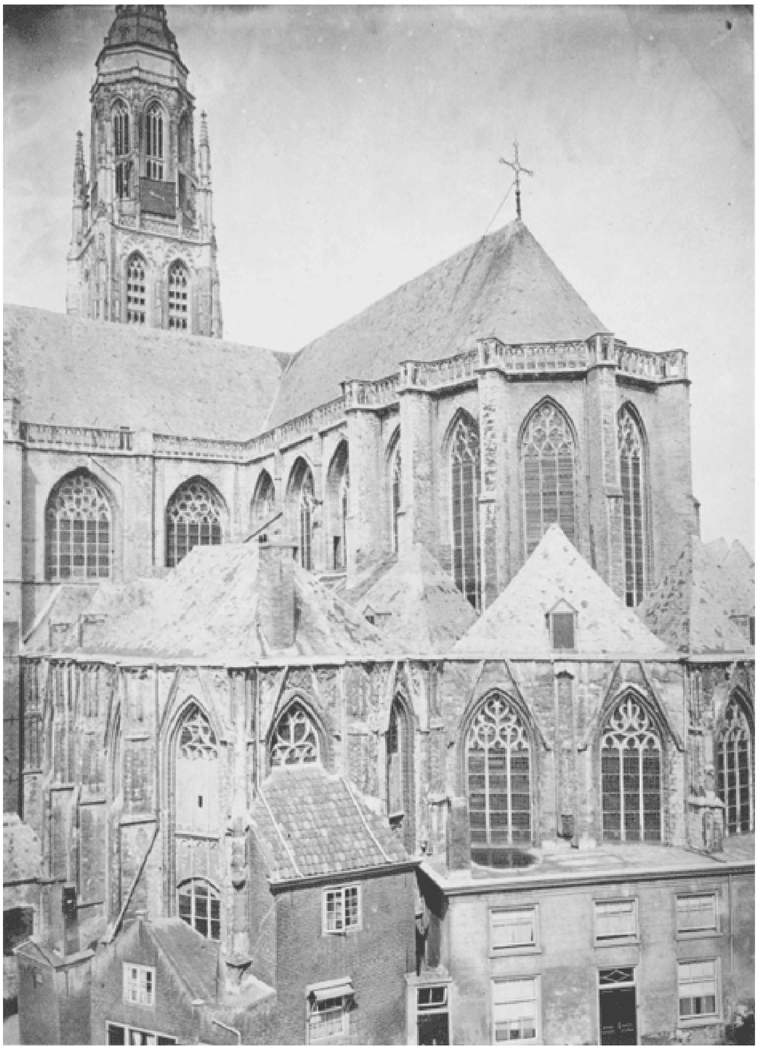
Bouw van de huidige kerk

Wanneer de bouw van de huidige kerk begint is onderwerp van speculatie (afb. 5-9). Van Goor vermeldt in 1744 met stelligheid dat graaf Engelbrecht I van Nassau in 1410 het koor heeft laten bouwen, met inbegrip van de hekken met hun koperen

zuiltjes '[...] gelijk het tegenwoordig noch is'.[5] Hieruit valt dus af te leiden dat het koor, compleet met koorhek, in 1410 af was. Gezien de datering van het huidige koperwerk in de laatste decennia van de vijftiende eeuw en de eerste helft van de zestiende eeuw, moet deze bewering niet al te letterlijk genomen worden. Overigens beweren Havermans (circa tweede kwart zeventiende eeuw) en Gramaye (1708) hetzelfde, zodat het verhaal in ieder geval niet aan de fantasie van Van Goor is ontsproten, maar moet teruggaan op een oudere bron. Havermans vermeldt eveneens dat er rond 1388 gebouwd werd aan een nieuwe toren.[6]

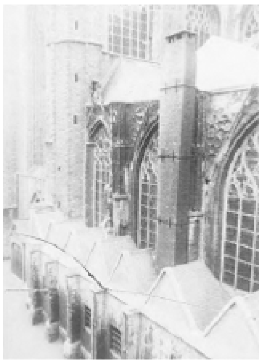
Het moet dus niet worden uitgesloten dat er in de decennia rond 1400 een redelijk grote bouwcampagne gaande was. Nieuwbouw aan het koor kan hiervan een onderdeel zijn geweest. Waarschijnlijk was dit niet direct het huidige hoogkoor, maar is er nog een bouwfase aan vooraf gegaan. Uit de archeologische waarnemingen is gebleken dat bij het aanleggen van de fundamenten van de tweede zuil (vanaf het transept) aan de noordzijde van het koor oudere fundamenten zijn uitgehakt. Ten oosten van die tweede zuil ligt tegen de daaropvolgende pijler een rond fundament van wellicht een verdwenen (of nooit voltooide) zuil. Beide gegevens wijzen op een bouwfase van het hoogkoor voorafgaand aan hetgeen nu nog overeind staat.

Helaas beschikken we over erg weinig gegevens omtrent de fundamenten aan de zuidzijde van het schip. Opgravingen daar waren maar zeer ten dele mogelijk, en de aanbouw van latere grafkeldertjes heeft het muurwerk erg verstoord. Een ander



7 De kerk gezien uit het zuidoosten (de oudste foto van het exterieur). Kannemans & Zoon, Albuminedruk, Breda, 1865 (zie afb. 3A).

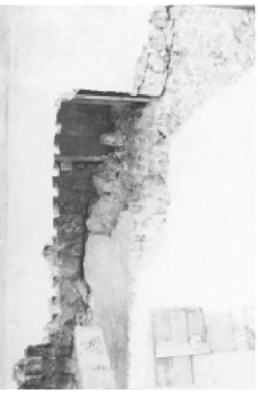
8 De kerk gezien uit het zuidoosten, met daarop zichtbaar een blokomlijsting van het westelijke venster van de apsis. J.A. Beerstraten, ca. 1650. Potlood en Oost-Indische inkt, 34,5 × 46,7 cm. Parijs, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, collectie F. Lugt, inv.nr. 1322.



9 Zuidgevel van het nieuwe pastoorskoor (foto RDMZ, anoniem, 1888).

gegeven is een foto uit het foto-archief van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (afb. 10) waarop de noord-oost hoek van het pastoorskoor is te zien. Het blijkt dat de zuidwand van het oude pastoorskoor en de oostwand van de zuidbeuk van het vergrote pastoorskoor koud tegen een oudere muur zijn gemetseld. Waarschijnlijk betreft het een binnenmuur met - vanwege de afschuining - de aanzet van een opening. De muur ligt echter te ver oostelijk om aan te sluiten op de fundamenten van de verdwenen westmuur van de, hierna besproken, oude sacristie. We hebben hier te maken met een bouwfase van voor de bouw van de huidige koorzuidbeuk (het oude pastoorskoor), en waarschijnlijk ook van voor het hoogkoor aangezien de ligging op geen enkele wijze daarmee correspondeert. Door gebrek aan aanvullende gegevens zijn deze bouwsporen verder moeilijk te interpreteren.

Met de nodige voorzichtigheid valt uit dit alles te concluderen dat het tweede hoogkoor op zijn minst gedeeltelijk dezelfde afmetingen had als het huidige, dat het een meerbeukige kerk betrof en dat deze aan de zuidzijde tot op de plaats van het huidige sacramentskoor was uitgebouwd. Het is echter helemaal niet zeker of dit



10 Noord-oosthoek van het pastoorskoor met de later geplaatste oostmuur van de kapel (foto RDMZ, anoniem, 1932).

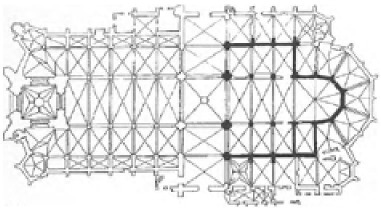
koor ooit wel volledig is voltooid en evenmin of het in 1410 is begonnen of voltooid.

Het hoogkoor

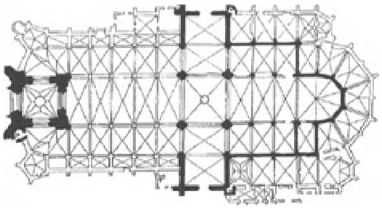
Het oudste nu nog bestaande deel van de kerk is het huidige hoogkoor. Opvallend is dat het koor ook het laatste deel van de kerk is, waar nog aan werd gebouwd. Tot vlak voor de reformatie is er aan het koor gewerkt, waardoor het eindresultaat sterk afwijkt van de oorspronkelijke opzet.

Het oorspronkelijke hoogkoor had geen kooromgang maar aan de noord- en zuidzijde een nevenkoor: het Herenkoor aan de noordzijde en het pastoorskoor aan de zuidzijde (afb. 11). Uit archeologische waarnemingen is gebleken dat oorspronkelijk beide koren aan de oostzijde recht waren gesloten. Aan de noordzijde is tegen de derde zuil van het hoogkoor het fundament gevonden van de rechte oostwand van het oude Herenkoor. Recht daarboven op de zolders is nog de aanzet te zien van de bovenzijde van deze gevel. Hoewel het fundament van deze oostwand iets later op het fundament van het hoogkoor werd geplaatst, is nu de aanzet van de gevel wel in verband gemetseld met de koormuur. In het interieur is in de detaillering van de architectuur eveneens een duidelijk verschil met de kooromgang waarneembaar. Aan de buitenzijde was dit Herenkoor geheel met natuursteen bekleed, zoals nog te zien is op de gevelaanzet, en aan de noordzijde boven de gewelven van het nieuwe Herenkoor (de Prinsenkapel) waar nog delen van de natuurstenen gootvoet aanwezig zijn.

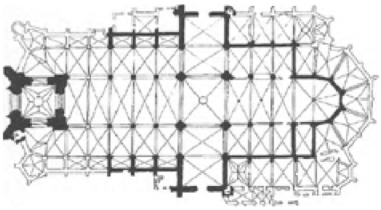
Het pastoorskoor aan de zuidzijde van het hoogkoor telde drie traveeën en was eveneens recht gesloten aan de oostzijde. De fundamenten van deze sluiting zijn volledig in baksteen (20 × 10 × 5 centimeter) uitgevoerd en in verband gemetseld met de fundamenten van het hoogkoor. Dit geeft aan dat de wand deel uitmaakte van de



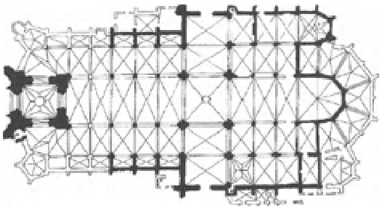
XVb



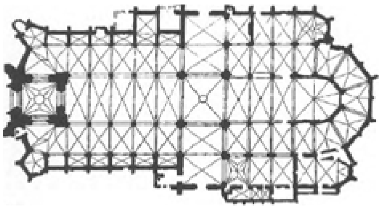
XVc



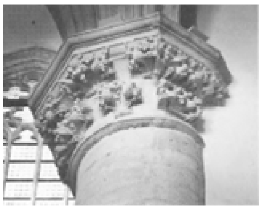
XVd



XVIa



XVIb
11 Gefaseerde plattegrond van de bouwgeschiedenis (tekening M. Burger, 2000).



12 Kapiteel van de oostelijke travee van het pastoorskoor. Kapiteel en zuil zijn bij de bouw van de kooromgang aangevuld (foto RDMZ, 2002).

oorspronkelijke opzet van het koor en, gezien het ontbreken van een natuurstenen parement, van meet af aan niet als buitenmuur is bedoeld. De plaats waar deze

muur heeft gezeten is ook nog goed te zien in de kerk. Waar de muur verbonden was met het hoogkoor en met de zuidmuur van het pastoorskoor, is in de (half) zuil door gebruik van verschillende kleuren natuursteen een duidelijke verticale verspringende bouwnaad te zien. Ook de kapitelen zijn later zichtbaar aangevuld na het wegbreken van de muur (afb. 12).

Van de zuidwand is de volledige fundering met natuurstenen parement gevonden. Bovengronds zijn resten van deze zuidwand bewaard in de kolommen die de zuidelijke zijbeuk van het nieuwe pastoorskoor scheiden.

Op de plaats van de huidige vierde travee van het oude pastoorskoor stond tot de zestiende-eeuwse uitbreiding een sacristie. Ook hiervan is het fundament van de oostelijke sluitingswand teruggevonden, in dit geval met een natuurstenen bekleding aan de oostzijde die aansluit op het parement van het hoogkoor. Of de twee muren in

13 Opstand meest oostelijke koortravee, gezien uit het pastoorskoor (foto RDMZ, 2002).

14 Zuidwand apsis (foto RDMZ, 2002).

verband zijn gemetseld is vanwege de vele later ingebouwde grafkeldertjes helaas niet te zien. In de zuidwand was een venster aangebracht, waarvan nog resten van de natuurstenen omlijsting in de huidige binnenmuur bewaard zijn.

Hoewel het hoogkoor veel minder is verbouwd dan de twee nevenkoren, laat de bouwgeschiedenis van het hoogkoor zich moeilijker reconstrueren. Een aantal onregelmatigheden in de op het eerste gezicht zo homogeen lijkende architectuur doen een gecompliceerde ontstaansgeschiedenis vermoeden.

Wat de binnenzijde van het hoogkoor betreft, biedt de ontdekking van genoemde sacristie een verklaring voor de afwijkende zuidelijke opstand van de vierde travee (afb. 13). Bij het verwijderen van de stuclaag bleek dat de huidige vensterbank waarop de blindtracering onder het lichtbeuk venster eindigt, pas later met bakstenen is ingemetseld. Het stucwerk op de huidige zwikken boven de scheiboog verbergt de resten van de monelen en dagkanten van het blind venster, die naar onder doorlopen en zijn weggebroken bij het maken van de scheiboog. Oorspronkelijk was de hele travee onder het lichtbeukvenster gesloten op een paar kleine venstertjes en een deur tussen sacristie en koor na. Door op deze plaats een doorlopend venster

te suggereren heeft men wellicht symmetrie willen brengen in de apsis, hoewel niet bekend is of aan de noordkant eveneens één groot venster heeft gezeten.

De wandopbouw van de vijfzijdig gesloten apsis was minder eenvoudig dan lijkt. Kalf beschrijft een opbouw van grote ononderbroken vensters vanaf het gewelf. Op de zolders van de kooromgang zijn inderdaad de dichtgezette dagkanten in het verlengde van de lichtbeukvensters tot ongeveer vijftig centimeter onder de huidige onderdorpel van de vensters nog aanwezig. De ruimten daaronder tot aan de huidige scheibogen zijn echter met een andere steen dichtgezet dan de resten van een parement en vertonen aan de randen kleine blokken natuursteen. Ook binnen waren na het afkappen van een deel van de stuclagen her en der resten van vensterdagkanten te zien, maar alleen direct onder de huidige lichtbeuk vensters. In het koor zijn in de huidige tot scheiboog verbouwde vensters overal de binnenste profielen weggekapt, niet alleen in de rechte zijden maar ook in de boog. Dit wijst er op dat boog en rechte zijde een eenheid vormen en dat de boog dus niet later is ingebracht. Op basis daarvan

kan aangenomen worden dat de opstand van de apsis niet bestond uit één groot venster maar uit twee boven elkaar geplaatste vensters (afb. 14), een op het eerste gezicht uniek concept, dat echter ooit aanwezig was aan bijvoorbeeld de Sint-Salvator in Brugge.[7] Deze opbouw was echter niet in ieder vak van de apsis aanwezig. De kapsporen ontbreken in het eerste vak aan de noordzijde. Bij de gedeeltelijke verwijdering van het stucwerk waren aan die zijde ook resten te zien van dagkanten van het gedeeltelijk dichtgemetselde venster. Of hier oorspronkelijk wel een groot venster was aangebracht of dat bij de zestiende-eeuwse verbouwingen de profielen werden vervangen, is onbekend.

Ook het uiterlijk van het koor is nogal onregelmatig. Naast de al gesignaleerde onregelmatigheid in de vensters van de apsis, de ongelijke lengte van noordkoor en zuidkoor door de aanbouw van de sacristie, was ook de bekleding met natuursteen weinig consequent. Het Herenkoor was waarschijnlijk volledig met natuursteen bekleed. Van het pastoorskoor weten we alleen dat het in ieder geval een natuurstenen plint had. Maar het is opvallend dat pas in 1651 drie traveeën van de apsislichtbeuk aan de marktzijde met natuursteen werden bekleed.[8] Met deze drie vakken worden waarschijnlijk bedoeld de 'sacristietravee' en de twee apsistraveeën ten oosten daarvan. Het ligt voor de hand dat deze drie lichtbeuktraveeën waren uitgevoerd in baksteen met een decoratie van natuurstenen speklagen en hoekblokken, zoals nu nog aan de binnenzijde van de 'sacristietravee'. Een aanwijzing hiervoor kan de tekening van Van Beerstraten uit omstreeks 1650 zijn, waarop natuursteenblokken rond de vensters te zien zijn (afb. 8). Een dergelijke bonte afwisseling van baksteen en natuursteen is bijvoorbeeld nog te vinden in de Maria-Magdalenakerk in Goes.

Het onderscheid tussen lichtbeukwand en apsis is door de bekleding van dit laatste bouwdeel met natuursteen niet helemaal verdwenen. Een ander opvallend verschil is de wijze waarop in de drie westelijke traveeën de lichtbeuk vensters in een boog zijn gevat. Deze boog sluit aan op de luchtboogaanzetten en biedt ruimte voor een vensterloopgang, hetgeen bij de apsis niet het geval is.

De datering van het hoogkoor met de beide nevenkoren is al zeer lang een punt van discussie. Twee data zijn ons overgeleverd: het 1410 van Van Goor en de datering van 1483 die is aangebracht op het oostelijke vak van het gewelf boven de vierde travee van het pastoorskoor. Deze laatste datering is te beschouwen als een jaartal *ante quem*. Bij een gewelfdatering is in ieder geval sprake van een eindfase van de bouw.

Het jaartal van 1410 is op basis van de kroniek gegevens te beschouwen als datum *post quem*.[9] In dit verband is het grafmonument van Engelbrecht I (†1443) en Johanna van Polanen (†1445), Jan IV (†1475) en Maria van Loon (†1502) in het Herenkoor van groot belang. Bij onderzoek bleken de fundering van dit monument, de voorliggende grafkelder en het fundament van het hoogkoor alle tot één bouwfase te behoren. Dit werpt een nieuw licht op de rol van de Nassaus bij de bouw van het koor. De datering van de aanleg van het graf hangt nauw samen met de datering van het koor.

Nu lopen de dateringen van het graf ongeveer even sterk uiteen als die van het koor. Kalf komt met behulp van Van Goor uit op 1440-1443, maar in recente literatuur wordt de bouwtijd na 1511 gesteld (zie hoofdstuk 4 en cat.nr. 27).[10] In ieder geval zijn er op de zuilen achter het monument verschillende witsellagen gevonden. Dit

wijst op een redelijk lange periode tussen het bouwen van de zuilen en het oprichten van het monument.

Op basis van het onderzoek naar het ontstaan van dit monument kan echter worden gewezen op de wisseling van ontwerp die dit monument heeft gekend. Het huidige aanzicht wijkt sterk af van het originele concept waarvan de aanzetten nog zichtbaar zijn in de tombe. Deze conceptwijziging wijst op een vroege datum van de fundamenten van monument en koor. Ook de raamtraceringen in de lichtbeukvensters met hun eenvoudige vierpassen en driepassen wijzen op een vroege datering.[11] Vergelijkbare vensters met een meer flamboyante tracering met visblazen dateren over het algemeen uit de tweede helft van de vijftiende eeuw. Traceringen van voor 1450 zijn in Nederland zeldzaam, maar in Brabant en Vlaanderen zijn verschillende voorbeelden bekend. Daaruit blijkt dat met de nodige voorzichtigheid kan worden gesteld dat de genoemde geometrische traceringen alle voor omstreeks 1450 zijn te dateren.[12] Ten slotte is er de zeer belangrijke datering die is voortgekomen uit dendrochronologisch onderzoek van enkele nog originele delen van de kapconstructie. Dit leverde een veldatum op van de gebruikte bomen tussen gemiddeld 1445 en 1453. Uit bovenstaande kan de voltooiing van het hoogkoor gesteld worden op omstreeks 1450.

Het transept

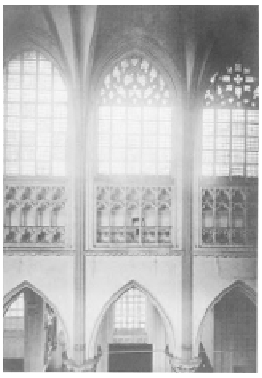
15 Kapiteel onder de gewelfaanzet in het transept (foto RDMZ, 1995).

Een volgende bouwfase is de uitbreiding naar het westen geweest. Havermans geeft een wat vage vermelding waaruit blijkt dat de transepten later werden gebouwd dan het koor.[13] Verder zijn er geen bronnen bekend die verband houden met de bouw van dit deel van de kerk. Uit de nog aanwezige moet op de oostwand van het noordertransept van het lessenaarsdak over het oude Herenkoor, blijkt dat het transept inderdaad tegen het bestaande koor werd aangebouwd. De natuurstenen bekleding van de transeptmuur ontbreekt op de plaats waar het dak aansloot. Uit de aanwezigheid van deze bekleding blijkt ook dat het nieuwe Herenkoor (inclusief de later daarvan afgescheiden westelijke travee) later dan het transept tot stand is gekomen.

Een zeker verschil in bouwfase tussen koor en transept valt af te leiden uit de in het transept plotseling voorkomende eenvoudige dekplaten (afb. 15) op de colonnetkapitelen onder de gewelven. Voorts worden de gewelven hier optisch gesteund door eenvoudige colonnetten in plaats van de bundelcolonnetten in het koor. Eveneens sterk in het oog lopend is het verschil tussen de raamtraceringen van de koorlichtbeuk en die van de transeptlichtbeuk. De eerste zijn van een vrij strak ontwerp met veel drie- en vierpassen en vrij weinig visblazen, terwijl de overige vensters van de kerk veeleer een flamboyante indruk maken (afb. 16). Toch lijkt het er op dat koor en kruising niet al te lang na elkaar tot stand zijn gekomen. Zowel in het koor als in de kruisingspijlers en ook in het oostelijke zuilenpaar in het schip is eenzelfde soort grijsgroene ledesteen verwerkt, die duidelijk te onderscheiden valt van de roomkleurige steen die elders is gebruikt. Ook hier geeft dendrochronologisch onderzoek een datering rond 1450 voor de overkapping.[14]

Op de kruising stond waarschijnlijk direct na de bouw al een houten kruisingstorentje waarvan de oorspronkelijke vorm onbekend is. Het huidige exemplaar is een reconstructie naar voorbeeld van afbeeldingen van het torentje dat al in 1623 werd herbouwd, nadat het in januari van dat jaar door brand was beschadigd.[15]

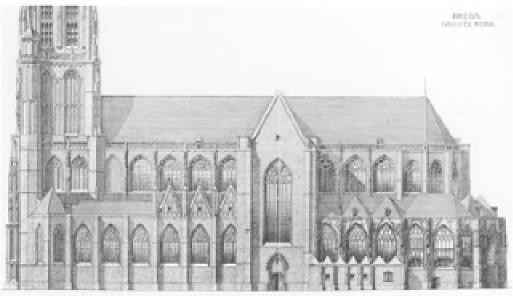
Het schip



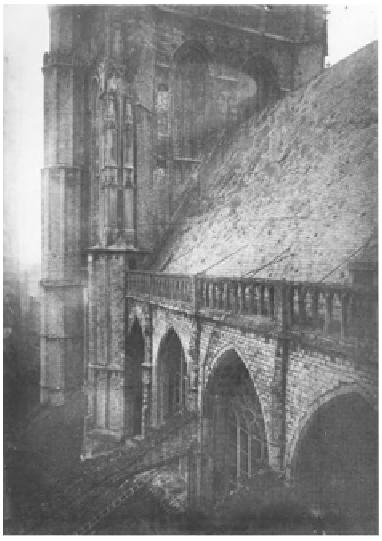
16 De noordelijke lichtbeukvenster in het schip met flamboyante tracering (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907).

Ook betreffende de bouw van het schip zijn nauwelijks archivalische bronnen bewaard gebleven, maar uit het gebouw zelf valt opnieuw wel het een en ander af te leiden. Helaas is bij de restauratie van het schip vanaf 1937 dermate sterk ingegrepen, dat veel bouwhistorische informatie voor altijd is verdwenen. Dat is vooral goed te zien boven de gewelven. In het koor zijn, uit het zicht van de bezoeker, nog veel bouwsporen bewaard in de het metselwerk direct boven de gewelven. In het schip is alles 'weggerestaureerd' tot glad metselwerk, dat geen enkel onderzoeksgegeven meer oplevert. Een datering is gelukkig nog af te leiden uit de resultaten van het dendrochronologisch onderzoek dat een kapdatum voor enkele delen van de middenbeukkap geeft tussen 1459 en 1464.

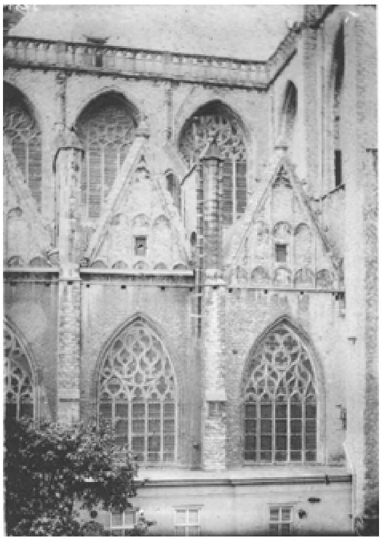
Wel kent de bouw van het schip een fasering. Er is nog steeds een duidelijk onderscheid waar te nemen tussen de drie oostelijke traveeën van het schip en de twee traveeën in het westen. Aan het exterieur van genoemde traveeën valt direct op dat de kapellen tussen de steunberen aan de oostzijde voorzien zijn van topgeveltjes



17 Zuidzijde van de kerk (tekening RDMZ, naar opmeting van A. Mulder, ca. 1910).



18 Toren en schip gezien uit het zuidoosten (foto RDMZ, anoniem, 1889).



19 Zuidzijde schip, oostelijke twee traveeën (foto RDMZ, anoniem, 1888).

(nu hebben vier traveeën een topgeveltje, oorspronkelijk alleen de drie oostelijke), die aan de westzijde ontbreken (afb. 17, 18 en 19). In het interieur is dezelfde tweedeling te zien in de detaillering van de zuilbasementen en de blindtraceringen op de oost- en westwanden van de zijkapellen. De basementen van de westelijke twee vrijstaande zuilen en de halfzuilen tegen de toren zijn wat platter en minder scherp geprofileerd dan de zes oostelijke exemplaren. Ook in de kapitelen van de zuilen en in de kapitelen

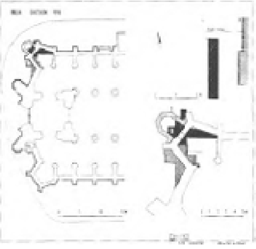
20 Zuidbeuk schip gezien uit het transept (foto RDMZ, 2002).

en basementen van de colonnetten is een subtiel maar duidelijk onderscheid in vormgeving te zien (afb. 20). Samenvattend kan worden gesteld dat er een bouwnaad over de volledige breedte van het gehele schip loopt, zodat de schipkapellen al direct bij de aanvang in het plan inbegrepen moeten zijn geweest.[16]

Voor de moderne restauraties waren er nog meer verschillen te zien tussen de twee westelijke traveeën en de rest van het schip. De raamtraceringen in de lichtbeuk, zoals nu aanwezig, zijn een twintigste-eeuwse fantasie. Oorspronkelijk bevatten deze vensters geen traceerwerk maar alleen rechte montants. Een curieus verschil werd ten slotte gevormd door de balustrades op de lichtbeuk van de twee westelijke traveeën die tot in deze eeuw van eikenhout waren en verschillende malen zijn vervangen en gerepareerd in de achttiende en negentiende eeuw.[17]

Uit dit alles kan worden geconcludeerd dat het schip direct vanuit het oosten in de volledige huidige breedte werd opgebouwd. In tegenstelling tot wat Kalf stelt, zijn de kapellen niet pas later toegevoegd, maar maken ze deel uit van het oorspronkelijk ontwerp. Dit plan is echter niet in zijn geheel in één keer gerealiseerd, maar in twee fases. De twee westelijke traveeën zijn pas gebouwd toen de torenbouw al flink was gevorderd, zodat er geen zettingen meer te verwachten waren die het aangrenzende schip zouden kunnen beschadigen. Uit het ontbreken van de stenen balustrade en de eenvoudige raamtracering valt af te leiden dat het schip met te weinig middelen is voltooid.

Bij opgravingen van funderingen in 1959 is gebleken dat de westwand van het schip oorspronkelijk eenvoudig recht was en voorzien van haakse steunberen op de hoeken (afb. 21-22). Of deze westwand ooit daadwerkelijk is gebouwd of alleen is gefundeerd, valt moeilijk te zeggen. In ieder geval moest deze rechte westwand aansluiten op de oude al bestaande toren. Of de latere instorting van deze toren delen



21 Opgraving noordwesthoek schip (tekening ROB, A. van Pernis, 1958).

van het reeds voltooide schip heeft vernield of alleen de bouw heeft stilgelegd, is onduidelijk. In ieder geval heeft de combinatie van de bouw van het schip en het instorten van de toren er voor gezorgd dat de plannen voor de westbouw rigoureus veranderden.

De toren

Zoals Havermans dus heeft opgemerkt, had de kerk rond 1388 een toren. Deze is naar alle waarschijnlijkheid ingestort in 1457, zoals een vroegzeventiende-eeuwse kroniek vermeldt.[18] Voor de nieuwe toren hebben we zowel een begin als een einddatum. De eerste steen werd gelegd op 16 juni 1468 in aanwezigheid van de drossaard van Breda Adam van Nispen die daarbij, ongetwijfeld namens zijn vorst Jan IV van Nassau, een gouden munt in het fundament heeft doen inmetselen.[19] In 1507 was het metselwerk aan de toren voltooid[20] en in 1509 werden het kruis en de haan op de hoge houten bekroning geplaatst. De voltooiing van de toren werd pas echt afgesloten met het slaan van het gewelf in de torenhal in 1543.[21] In de tussenliggende periode is er een aantal verspreide gegevens over de bouw. Zo wordt in de kerkrekeningen een aantal malen een betaallijst met arbeiders genoemd met als eerste de naam van Adriaan

22 Opgraving noordwesthoek schip (foto RDMZ, anoniem, 1958).

Ghyben zonder een betaald bedrag, waarschijnlijk was deze als vaste metselaar in dienst.[22]

De bouw van de toren was beslist geen zaak van de kerkmeesters alleen. Zowel de stad als de graven bemoeiden zich intensief met de gang van zaken. De stad steunde de bouw met de inkomsten uit de heffingen op de visafslag vanaf 1475, het zogenaamde Overschot tussen 1502 en 1504 en met de pachtopbrengsten van de stadskraan tussen 1502 en 1505. Dit laatste op verzoek van de Engelbrecht II, die zo enigszins over de rug van de stad een bijdrage leverde. Deze substantiële bijdragen aan de bouw door de stad en de graaf zijn in tegenspraak met de overlevering, die onder anderen door Van Goor is verwoord en volgens welke de toren zou zijn betaald uit de inkomsten van de pelgrimages naar het Heilig Sacrament van Niervaart.[23]

Zoals gezegd dwong de nieuwbouw van de toren tot een grondige herziening van de geplande westelijk afsluiting van het schip. Na het voltooien van de toren werden de laatste twee traveeën van het schip voltooid en overwelfd. Ook de westelijke traveeën van de zijbeuken en de twee hoekkapellen werden na voltooiing van de toren gebouwd. Nog in 1535 wordt in de kerkrekeningen de aanschaf van 202 voet gewelfrib gemeld, voor het metselen van de gewelven tegen de toren. De omschrijving van de plaats is niet geheel duidelijk:

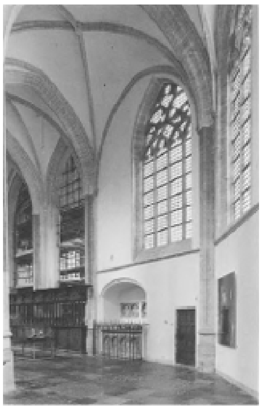
> ‘ghelevert oghijnt om mede te welve achter thege den thoren twee hondert en twee voet cost elken voet V s. [... en] noch heynrick ghelevert ocgijne totte welve achtraen thore XLV voete den voet V st’.[24]

Van Keppel interpreteert dit als werk aan de gewelven over de zijbeuken, maar geeft geen overtuigende redenen daarvoor. De twee sluitstenen echter, die genoemd worden in dezelfde post uit 1535, lijken meer te wijzen op werk aan de beide middenschipgewelven dan aan de van telkens drie sluitstenen voorziene gewelven aan weerszijden van de toren.

Koorkapellen en omgang

Terwijl men tussen 1468 en 1509 aan de toren werkte, bouwde men ook nog verder aan de kerk. Aan de zuidzijde van het koor werd de sacristie doorgebroken en bij het pastoorskoor getrokken, een werk dat blijkens de geschilderde datering in 1483 afgesloten werd met het slaan van het gewelf. Daaropvolgend komen er grote uitbreidingen van het koor tot stand. In het tweede en derde decennium van de zestiende eeuw werden de kooromgang, de huidige sacristie, het nieuwe pastoorskoor (inclusief de kapel van het Heilig Sacrament van Niervaart) en het nieuwe Herenkoor gebouwd. Waarschijnlijk was het nieuwe pastoorskoor met daarbinnen de kapel van het Heilig Sacrament het eerst aan de beurt. Het reliek van het Heilig Sacrament was al in 1449 door Jan IV naar Breda gehaald en had in de kerk eigenlijk nog niet de plaats die het toekwam. Een aanwijzing daarvoor is een post in de stadsrekeningen van 1519, waar wordt betaald voor het uitkruien van 23 karren puin ‘uytten nyeuwen choir’.[25] Dit zou zowel op het nieuwe Herenkoor als op de uitbreiding van het pastoorskoor kunnen slaan, maar aangezien het altaar van het nieuwe Herenkoor pas zeven jaar later wordt gewijd, is het waarschijnlijk dat hiermee wordt geduid op het pastoorskoor.

Het eerste deel van de kooromgang dat tot stand komt is de vierde travee tegen de



23 Noord-noordwestelijke travee kooromgang (volgend op het oude Herenkoor) (foto RDMZ, 2002).

oostkant van het oude Herenkoor (zie hoofdstuk 6). Er is nog steeds een licht verschil in de kapitelen en detaillering van deze travee en de rest van de kooromgang (afb. 23). Op 5 april 1526 begon men met de aanleg van de fundering van de kooromgang. In datzelfde jaar werd op 13 april het altaar in het nieuwe Herenkoor gewijd, overigens zonder dat de kapel zelf was voltooid, want tussen 1531 en 1534 werd er in Antwerpen nog steen gekocht voor een venster met bijbehorende tracering.[26] Bij onderzoek van de funderingen bleek dat de westelijke travee en het nieuwe Herenkoor in één keer zijn gebouwd. Uit posten in de rekening van 1526 met de aankoop van grote partijen baksteen blijkt dat de zaak voortvarend ter hand werd genomen. De kooromgang was na tien jaar al zover voltooid dat er betaald werd voor het stoppen van enkele ramen.

Ook hierbij is de bemoeienis van de graven van Nassau duidelijk aan te wijzen. Ten eerste blijkt uit genoemde post in de domeinrekeningen dat de bouw van het nieuwe Herenkoor voornamelijk op kosten van Hendrik III gebeurde. In 1525 werden 27000 bakstenen op de burcht geleverd door de kerkmeesters, waarbij niet geheel duidelijk is of het hier om een restpartij ging of om stenen die door de graaf zijn ‘voorgeschoten’.[27] Veelzeggend is ook de brief die Mencía de Mendoza aan haar echtgenoot Hendrik III stuurde, waarin zij namens de stad vraagt om steun bij de bouw van de kooromgang.[28] Hieruit blijkt direct dat de bouw van de kooromgang een onderneming van de stad was, terwijl het nieuwe Herenkoor voor rekening van de graaf kwam.

Bij dit alles valt het op dat er in de archieven geen enkele mededeling is te vinden die verwijst naar de nieuwe sacristie en de erboven gelegen zogenaamde kapittelzaal. Gezien de overeenkomst in uitvoering tussen dit deel en de kooromgang valt aan te nemen dat de sacristie in één bouwcampgne met de omgang tot stand is gekomen. De gewelven en de schouw in de bovenzaal zijn echter pas in 1990-1991 gebouwd.

Voltooiing van het schip

De laatste grote bouwcampagne die we kennen is als er in 1547 21500 bakstenen worden gebruikt voor het Sint-Anna-koor. In dezelfde rekening wordt ook een goot vermeld ‘bove de vundt’, waarmee deze zelfde Annakapel bedoeld moet zijn, aangezien daar in 1540 het doopvont was geplaatst. In dit geval kan dus alleen aan

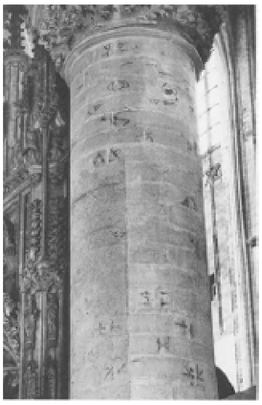
reparatie of het slaan van gewelven gedacht worden. Hoewel er geen gegevens over bewaard zijn, valt aan te nemen dat in deze tijd ook de kapellen aan de noordzijde van de toren werden gebouwd. De overeenkomst in detaillering wijst op een zelfde tijd van ontstaan.

Rond 1548 staat de kerk wat betreft de belangrijkste bouwvolumes erbij zoals dat nu nog het geval is. Na de voltooiing van kooromgang, zijkapellen en westtoren is de Onze-Lieve-Vrouwekerk een uitzonderlijk volledige laatmiddeleeuwse stadskerk in de Nederlanden.

Koor en transept

Zoals boven betoogd, is het koor het resultaat van een aantal wijzigingen. Het oudste ontwerp voorzag, voor zover we nu kunnen reconstrueren, in een vijfzijdig gesloten koor met rechtgesloten zijbeuken en een uitspringend transept. Of in dat stadium al aan de vorm van het schip werd gedacht, staat te bezien. Wel is duidelijk dat het enkelvoudig koor, transept en een driebeukig schip deel uitmaken van één concept en met korte pauzes achter elkaar door zijn gebouwd. In ieder geval is hier sprake van een uiterst gangbaar kerktype dat vooral in de zuidelijke Nederlanden nog te vinden is. Oudere voorbeelden zijn de Sint-Jacob in Doornik (koor 1368-1400), de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Lissewege (eerste helft dertiende eeuw) en de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Aarschot (begonnen in 1337). Maar zelfs nog een eeuw na de bouw van het koor in Breda werd in 1525 begonnen met het sterk gelijkende koor van de Sint-Catharinakerk in Hoogstraten.

Naast de nu nog bestaande kerkgebouwen met hetzelfde koorontwerp, zijn er ook kerken geweest met vergelijkbare koorontwerpen die zijn gesloopt of gewijzigd. Daarbij is de overeenkomst met de reconstructie van de oorspronkelijke vroegveertiendeeeuwse kooraanleg van de Sint-Salvator in Brugge zeer opvallend.[29] In ieder geval kan worden gesteld dat in het begin van de vijftiende eeuw de opzet van koor en transept in Breda geen uitzondering was. Het ontbreken van een kooromgang is eveneens weinig verwonderlijk. In de eerste helft van de vijftiende eeuw waren er in de Nederlanden nog maar weinig kerken met een kooromgang. Een paar steden waren rond 1350 begonnen met de bouw van nieuwe parochiekerken met omgangskoor, waarvan dat in Kampen voor zover bekend het vroegste voorbeeld is.[30] In de zuidelijke Nederlanden bouwde men al in de dertiende eeuw voor belangrijke kapittelkerken,



24 Steltekens op de zuil ten westen van het grafmonument voor Engelbrecht I (foto RDMZ, L. Tangel, 1987).

zoals de Sint-Goedele in Brussel en de Sint-Walburga in Veurne een koor met omgang en straalkapellen. Als we meer in de directe omgeving van Breda kijken, dan blijkt dat de vroegzestiende-eeuwse kapittelkerken van Wouw en Steenbergen beide nog gebouwd werden met een koor dat bestond uit een breed eenbeukig koor met vijfzijdige sluiting zonder zijbeuken.[31]

Bij de detaillering van de kerk valt de vormgeving van de beide topgevels van het transept op. In tegenstelling tot een aantal vergelijkbare kerken zoals de Heilige-Maria Magdalena in Goes en de Sint-Sulpitiuskerk in Diest zijn de beide gevels zeer sober uitgevoerd. De twee grote gevelvensters zijn relatief smal met daaronder een klein en eenvoudig gedetailleerd portaal. Dergelijke hoge en smalle transeptvensters zijn bekend van een aantal zuidelijke kerken zoals de Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijle in Mechelen en Sint-Dymfna in Geel. Over het geheel genomen is de oorspronkelijke aanleg en opbouw van het koor in Breda het best te vergelijken met een groep kerken in de kleine en middelgrote steden in Brabant, zoals Hoogstraten, Aarschot en Geel.[32]

Over de ontwerper(s) van dit koor valt weinig te zeggen. Hoewel het verleidelijk is een van de vele vroeg-vijftiende eeuwse Brabantse of Vlaamse bouwmeesters, bijvoorbeeld leden van de familie Keldermans, met de bouw in verband te brengen, bestaat er tot op heden geen concrete aanwijzing in de richting van een bepaald persoon.

De enige concrete aanwijzing die er is over de oorsprong van de vormgeving van het hoogkoor, betreft de vele steltekens op de zuilen in de noordelijk arcade tussen hoogkoor en zijbeuk (afb. 24). Daar staan over een groot aantal trommels met zwart krijt aangebrachte of ingehakte eenvoudige tekens. De tekens zijn zodanig aangebracht dat gelijke tekens op verschillende blokken steen aan elkaar grenzen. Hieruit blijkt dat het om zogenaamde gekoppelde laagmerken gaat.[33] Deze tekens werden gebruikt om de metselaars aan te geven in welke laag het betreffende stuk steen moest worden geplaatst. Het gebruik van deze tekens duidt erop dat de zuilen kant en klaar van elders werden aangevoerd en ter plekke ineen werden gezet. De detaillering werd dus aangebracht in de groeve in Brabant, veelal naar ontwerp van de betrokken bouwmeester.[34]

Bouw van het schip

Bij de bouw van het schip werd de vormgeving van het koor voortgezet. De geleding van de wand bestaat uit ronde zuilen met koolbladkapitelen met daarboven een lichtbeuk en een triforium die optisch zijn samengetrokken, doordat de stijlen in het venster doorlopen in de tracering van het triforium. Deze opbouw werd gekopieerd van het bestaande koor. Dit zegt echter niets over de bouwmeesters. Het is van een aantal grote kerken bekend dat nieuwe bouwmeesters na pauzes in de bouw hun ontwerp aanpasten aan wat er al stond. Door de korte opeenvolging in de bouw van transept en schip in Breda is de toewijzing aan Jan II Keldermans die gedaan wordt door Van den Berg, in navolging van Ozinga en Meischke, niet onmogelijk.[35] De overeenkomst met de opbouw van de Sint-Gommaruskerk in Lier, eveneens gebouwd onder leiding van Jan II Keldermans, is zo groot dat eenzelfde bouwmeester inderdaad reëel lijkt. Met de bouw van de kerk in Lier werd aangevangen in 1425 en deze ging, ook na het overlijden van Jan II in 1445, door tot in de zestiende eeuw zodat de twee kerken in bouwtijd redelijk gelijk opgingen.

Uitbreidingen van het koor

De laatste grote bouwfase van de kerk omvatte de aanbouwen aan het koor en de kooromgang tussen circa 1515 en 1540. De vormgeving van deze delen onderscheidt zich duidelijk van de overige delen van de kerk. De grillige decoratie van de kapitelen en het rijke beeldhouwwerk aan het exterieur tonen, hoe gerestaureerd ook, een andere bouwtijd en een andere bouwmeester.

Boven is beschreven dat de kooromgang een onderneming van de stad was. De vorst had weinig belang bij deze bouwcampagne, al was samenwerking vereist aangezien pas door nieuwbouw van het Herenkoor de aanleg van de kooromgang mogelijk werd. De stad echter had grotere belangen. Om te beginnen kwam er door de bouw van de kooromgang een toegang aan de marktzijde die voor ieder te gebruiken was. Daarbij was de koorzijde voor de stad van groot belang aangezien deze gevel vanaf de markt de ‘Schauseite’ van de kerk vormde. Tot de bouw van de omgang was het kapittelkoor beeldbepalend in het aanzicht van de kerk. Door een kooromgang, voorzien van kostbaar beeldhouwwerk te bouwen plaatste de stad zich

letterlijk en figuurlijk op de voorgrond. Tot slot was het voor de stad een mogelijkheid om het koor toegankelijk te maken voor de burgerij, zodat het niet langer het exclusief domein van de geestelijkheid was. Op deze manier was bijvoorbeeld in het hoogkoor ook voor leken het sacramentshuis aan de achterzijde voor devotie bereikbaar.

Breda was zeker niet de enige stad in de Nederlanden waar een dergelijk bouwproject werd ondernomen. Een groot aantal stedelijke parochiekerken werd in de loop van de vijftiende eeuw voorzien van een kooromgang. Langzamerhand was het beeld van de grote parochiekerk zo gewijzigd, dat haast alle steden van enig belang een hoofdkerk bezaten met een uitgebreide plattegrond met transept en kooromgang. In de veertiende eeuw werden die kooromgangen bij een aantal kerken in zowel Holland als Zeeland en Brabant voorzien van kapellen, zoals onder andere in Den Bosch, Dordrecht, Brouwershaven, Middelburg en Amsterdam. Later in de vijftiende eeuw bestond er vooral in Holland een duidelijke voorkeur voor eenvoudige omgangen zonder kapellen, zoals in Delft, Leiden, Gouda en Harderwijk. In Brabant, Vlaanderen en Zeeland bleven straalkapellen meer geliefd. Zo werden in de vijftiende eeuw de hoofdkerken in Zierikzee, Aalst, Tholen en Hulst alle van een kooromgang met straalkapellen voorzien.

In het huidige Noord-Brabant was de voorkeur voor het ene of het andere type niet zo uitgesproken. In Breda koos de stad voor de eenvoudige vorm, maar het zou al te simpel zijn de bestuurders alleen economische motieven toe te dichten. Om te beginnen werd er op beeldhouwwerk en natuursteen bepaald niet bezuinigd. Waarschijnlijk was de oorspronkelijke aanleg met alle pinakels, balustrades en reliëfs financieel iets te hoog gegrepen. In ieder geval stond representatie voorop. Aangezien het onderzoek naar de betekenis en het gebruik van de kooromgangen in de Nederlanden voorlopig nog niet is afgerond, is over de achtergronden van de verschillende omgangtypen het laatste woord nog niet gezegd. Daardoor is ook in het geval van de kooromgang in Breda moeilijk te duiden waarom de stad voor deze vorm heeft gekozen.

Ook voor dit deel van de kerk geldt dat een bouwmeester moeilijk is aan te wijzen. Wel ligt het voor de hand om verbanden te zoeken met de bouwactiviteiten aan het grafelijk kasteel, op een steenworp afstand van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. In 1527 blijkt Rombout II Keldermans als adviseur betrokken bij de voorgenomen bouw van een vleugel op het kasteelcomplex.[36] Bij afwezigheid van de graaf verliep het contact tussen hem en Rombout II via de magistraat van Breda. Rombout II behoorde tot de bekende Mechelse familie waarvan de leden al generaties lang belangrijke bouwmeesters en steenhandelaren waren.

Het is een zeer voor de hand liggende conclusie dat de magistraat, als zij inderdaad in 1526 opdracht gaf de kooromgang te laten bouwen, meester Rombout II Keldermans inschakelde. Het vele beeldhouwwerk, de grote hoeveelheden natuursteen, zijn ongetwijfeld goede reputatie en de reeds bestaande connectie kunnen belangrijke redenen zijn geweest.

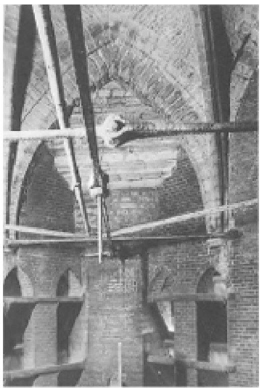
Bouw van de toren

De totale bouw van de kerk in Breda overziend, kan worden geconcludeerd dat de toren zowel technisch als economisch de grootste onderneming is geweest. Deze toren werd in ruim veertig jaar vanaf 1468 in één doorlopende campagne gebouwd. Dat de toren is voltooid is uitzonderlijk. De toren van Breda werd gebouwd in een tijd dat men overal in de Nederlanden bij de stedelijke parochiekerken met de bouw

van een grote westtoren begon. De projecten waren in alle opzichten zo gigantisch dat in veel gevallen eeuwen nodig zouden zijn geweest om de bouw te voltooien. Begonnen in de vijftiende eeuw, was de resterende tijd tot de reformatie niet toereikend. De meeste van de grote, torenprojecten bleven dan ook steken op vaak minder dan de bedoelde hoogte. Voorbeelden staan in vele grote en middelgrote steden, zoals Mechelen, Antwerpen, Dordrecht, Zierikzee en Bergen, maar ook in stadjes als Wijk bij Duurstede en Veere.

In een paar gevallen slaagde men erin in korte tijd zoveel geld te vergaren dat zo'n toren wel kon worden voltooid. De astronomisch rijke graaf Antoine de Lalaing beschikte over zoveel inkomsten dat de meer dan honderd meter hoge toren van de Sint-Catherinakerk in Hoogstraten in de onwaarschijnlijk korte tijd van tien jaar werd gebouwd. Ook slaat Breda geen slecht figuur, als men bedenkt dat de in veertig jaar voltooide toren veel meer beeldhouwwerk en natuursteen bevat dan de toren in Hoogstraten, en dus aanzienlijk kostbaarder was.

De bouw van de toren stelt ons voor een tweetal raadsels. Ten eerste, de vraag wie de bouwmeester van de toren is geweest en dus verantwoordelijk voor het onwerp.



25 Toren interieur met de gemetselde overgang van vierkant naar achtkant in de klokkenkamer. De vele trekstangen moeten de spatkrachten opvangen die worden veroorzaakt door de druk van de zware lantaarn op de klokkenkamer (foto RDMZ, anoniem, 1949).

De tweede vraag, daarop aansluitend, is naar het hoe en waarom van het ontwerp.
Een aantal karakteristieken van de toren speelt hierbij een rol. Het meest in het oog lopende verschil met contemporaine grote torens in de Nederlanden, is de toepassing van overhoekse steunberen. In plaats van de gebruikelijke twee steunberen op ieder hoek en een steunbeer tegen het midden van de torengevel heeft de toren van Breda maar één diagonaal geplaatste steunbeer op iedere hoek. Dat heeft gevolgen voor het uiterlijk van de toren. In het geval van drie steunberen tegen iedere torenwand, maken de verticale accenten van de steunberen de torenromp optisch slanker en zorgen voor meer profilering van de wanden. Door de keuze voor het systeem met één steunbeer op iedere hoek is de toren in Breda minder monumentaal en slank dan de Vlaamse en Brabantse tegenhangers. Daarmee samenhangend is er het vreemde verschijnsel dat de twee oostelijke steunberen eindigen in de zolders boven de zijbeuken. In plaats van dat het metselwerk naar beneden is voortgezet en rust op een kolom die uitsteekt in het schip, loopt de steunbeer direct onder het dak teniet op uitkragend metselwerk. Dit heeft tot gevolg dat de steunberen de krachten van het torengewicht niet afleiden tot in de grond, maar dat de steunberen aan de torenromp hangen. In plaats van te steunen, vormen ze een destabiliserende massa steen tegen de hoge toren.

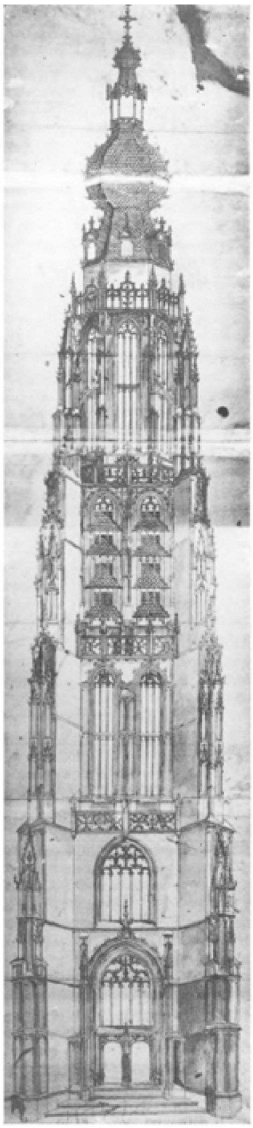
De geringe tegendruk van de steunberen veroorzaakte kort na de voltooiing nog een ander constuctieprobleem. Het gewicht van de lantaarn drukte ter hoogte van de overgang van romp naar lantaarn het metselwerk op de hoeken boven aan de klokkengeleding uit elkaar (afb. 25). Samenvattend komt het erop neer dat de oostelijke helft van de toren los dreigde te scheuren en in de kerk te vallen, terwijl de lantaarn in de romp wilde zakken. Grote trekstangen, balken en, in de twintigste eeuw, een betonskelet hebben dit tegengehouden.

Los van genoemde constructieve zwakheden is de toren een wondertje van ingenieurskunst. De fundering is relatief ondiep en door de kleine steunberen is de druk per vierkante centimeter ongehoord hoog. Vrijwel overal zou dit de onherroepelijk instorting van de toren tot gevolg hebben gehad. Door echter precies bovenop een kleine zandplaat te funderen, heeft de bouwmeester bereikt dat er toch geen grote verzakkingen hebben plaatsgevonden. Een diepere fundering zou de draagkracht van de zandplaat onverantwoord hebben verminderd. Op een andere plaats zou de toren zijn weggezakt in de grond. De bouwmeester heeft de mogelijkheden van deze specifieke plaats optimaal benut. Aangezien het in de

vijftiende eeuw niet mogelijk was dergelijke zaken te berekenen, moet de bouwmeester een ervaren man zijn geweest.

De enige persoon die in de literatuur als bouwmeester is aangewezen, is de locale bouwmeester Cornelis Joos, die in 1498 genoemd wordt als ‘werckmeester’ van de kerk in Breda.[37] Het is uiteraard de vraag of deze ‘werckmeester’ ook verantwoordelijk was voor het ontwerp van de toren. Er is geen enkele toeschrijving bekend aan deze Joos van een gebouw dat qua schaal en complexiteit de toren in Breda benadert. Van Hooydonks toeschrijving van een aantal Brabantse torens aan Joos, is alleen gebaseerd op het gebruik van de overhoekse steunberen. Dat is een wel erg mager criterium, gezien de grote aantallen dorpstorens met overhoekse steunberen in de Nederlanden. Wel was Cornelis Joos de bouwmeester van de grote kapel van het klooster Catharinadal in Breda, gebouwd tussen 1501 en 1504. Eveneens kreeg hij vele opdrachten van het stadsbestuur voor uiteenlopende zaken als de stadsherberg en de stadskraan. Juist deze diversiteit in activiteiten typeert hem als een plaatselijk ‘bouwkundig ingenieur’ met een grote ervaring. Zijn honorering door middel van stadslaken (een soort extra uitbetaling in natura) geeft aan dat de man niet alleen regelmatig opdrachten van de stad kreeg maar feitelijk ook in stadsdienst was.

Aangezien de toren een stedelijke onderneming was, is het niet onwaarschijnlijk dat deze Cornelis Joos inderdaad de bouw van de toren zal hebben geleid. Zijn gebrek aan ervaring met een dergelijk onderneming kan zijn opgevangen door het regelmatig inschakelen van bouwmeesters van buiten de stad. Het visiteren van een groot bouwwerk door andere bouwmeesters was een standaardpraktijk in het bouwen in de late middeleeuwen in de Nederlanden.[38] Wel blijft dan de vraag in hoeverre Cornelis Joos in staat was de aanschaf van de grote hoeveelheden natuursteen en het bijbehorende beeldhouwwerk te organiseren. De meeste van de bekende architectenfamilies in de vijftiende eeuw hadden connecties met de natuursteenhandel en deden aan een soort koppelverkoop van bouwmateriaal en ingenieurskwaliteiten. Daarmee ontlastten ze de stadsbesturen van de moeilijke taak om in ‘den vreemde’ op zoek te gaan naar goede natuursteen en toezicht te houden op de juiste winning en verwerking daarvan.



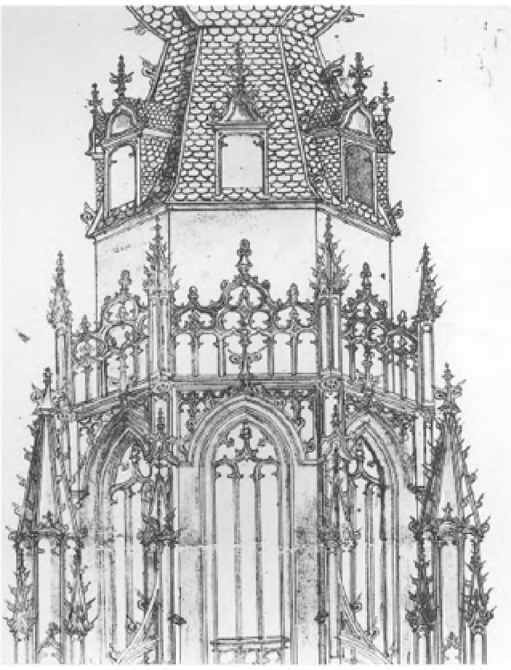
26 Zestiende-eeuwse (bouw)tekening, de zogenaamde Saintenoy-tekening, genoemd naar de ontdekker de Brusselse architect Paul Saintenoy (foto Commissariaat Generaal voor Passieve Luchtbescherming te Brussel, collectie RDMZ).

Anderzijds kan de plaatselijke bekendheid van Joos ervoor hebben gezorgd dat hij goed bekend was met de locale bodemgesteldheid en daardoor in staat de toren op de juiste wijze te funderen. Zijn relatieve onbekendheid met grote constructies zou dan de oorzaak kunnen zijn voor de constructiefouten zoals boven omschreven.

Het ontstaan van het ontwerp is eveneens niet eenvoudig te verklaren. Er is daarbij een document dat aparte vermelding verdient; het zogenaamde ‘ontwerp Saintenoy’ (afb. 26-27). Deze gewassen pentekening geeft een gedetailleerde weergave van de toren in de situatie rond de tijd van voltooiing.[39] Meischke beredeneert overtuigend dat deze tekening dermate veel fouten bevat, dat hij alleen bedoeld kan zijn als kunstenaars-impressie voor de bouwheren. Voor een bouwtekening is hij veel te onnauwkeurig en zijn de details te onbeholpen weergegeven.

Meischke merkt op dat deze tekening wellicht is gemaakt om de opdrachtgevers een beeld te geven van een gewijzigde torenbekroning. In plaats van de achtkant met lantaarnbekroning zou het oorspronkelijk de bedoeling zijn geweest de vierzijdige

romp af te sluiten met een hoge houten spits. Een vergelijking met de toren van Zaltbommel laat zien dat dit zeker geen onaannemelijke theorie is. Deze forse toren



27 Detail van de Saintenoy-tekening.

28 De toren uit het zuiden gezien (foto RDMZ, G. de Hoog, 1908).

29 De toren uit het oosten gezien (met nog de oude wijzerplaat), vanaf de steiger tijdens de herbouw van de dakruiter op de kruising. Breda, Breda's Museum, ST 492, anoniem, 1906.

heeft een zeer vergelijkbare opbouw met vier overhoekse steunberen waarvan de twee oostelijke teniet lopen boven de zijbeukgewelven. In Zaltbommel voldoet de constructie wel.[40] Maar hier hoefde de romp ook alleen maar een houten naaldspits te dragen (afb. 28-29). De toren in Breda had een houten spits waarschijnlijk ook zonder moeite kunnen dragen. Het uiteindelijk toevoegen van de zware stenen lantaarn is een goede verklaring voor de constructieve problemen die al kort na de voltooiing optraden.

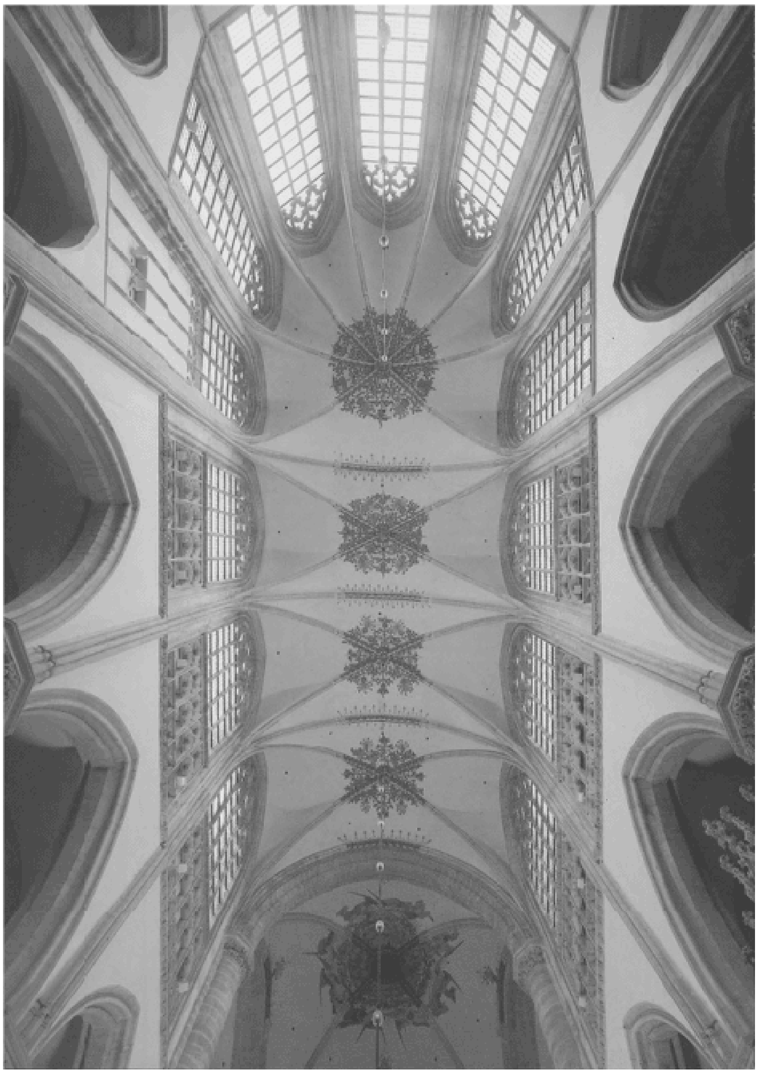
Hiermee is ook de afwijkende vormgeving van de toren ten opzichte van de Brabantse tegenhangers verklaard. Het oorspronkelijk ontwerp sloot veel meer aan bij torens langs de Rijn, zoals die in Zaltbommel, dan bij de zuidelijk tegenhangers. Ook het rond lopen van de zijbeuken naast de toren vertoont opvallend grote overeenkomst met de manier waarop in Zaltbommel de zijbeuken aansluiten op de toren.

Uit het voorgaande blijkt dat de bouwheren waarschijnlijk tijdens de bouw van de toren besloten het ontwerp te wijzigen. Dat zij de toren daarmee meer hebben laten lijken op de overige grote Brabantse voorbeelden is vrij voor de hand liggend. Veel lastiger te verklaren is waarom de heren in het begin kozen voor een toren die meer aansloot bij de Rijnlandse torens. De Bommelse toren was waarschijnlijk niet zolang daarvoor, rond 1450, begonnen. Men kan in Breda de plannen hebben gekend, maar dat is zeker geen afdoende verklaring waarom het stadsbestuur zich zou hebben laten inspireren door de Sint-Maartenstoren. De toren in Zaltbommel was nog bij lange na niet voltooid toen men in Breda begon te bouwen. Het ligt daarom niet voor de hand dat het stadsbestuur, onder de indruk van het geplande resultaat, een soortgelijke toren zou hebben gewenst. Zaltbommel had, voor zover bekend, voor Breda geen bijzondere betekenis. Ook kerkelijk speelde de Sint-Maarten geen rol die navolging van de toren in Breda zou rechtvaardigen. Naar een goede reden voor de grote overeenkomst moet dan ook nog worden gezocht.

Eindnoten:

1 Zie hiervoor met name IJsseling (1969).
2 Van Wezel (1999), 35, n. 27. J. van Hooydonck (†) heeft een deel van de nog bestaande stadsrekeningen kunnen vergelijken met de aantekeningen die Havermans daaruit heeft gemaakt, waarbij grote nauwkeurigheid in het werk van Havermans opviel.
3 Juten (1908), 23 (foto van het orginele document).
4 Breda, GA, CKAP, fol. 65 (naar Paquay (1987), n. 79): 'Item volumus quod dictus canonicus per se aut alium presbyterum ydoneum nobis et dictis nostris successoribus singulis diebus perpetuo celebrabit, celebrare tenebitur unam missam in oratorio seu capella per nos ad chorum dicte ecclesie constructa et consecrata, in qua tumbas sepulture nostre et dilectarum dominarum dudum conthoralium nostrarum latomico opere construi fecimus, aut in altari castri nostri de Breda, ubi et prout nobis et nostris successoribus dominis de Breda pocius et melius placebit.': 'Voorts willen wij dat genoemde kanunnik in eigen persoon of door een andere geschikte priester voor ons en voor onze genoemde opvolgers iedere dag voor eeuwig zal opdragen en dient op te dragen een mis in de gebedsruimte of kapel, die door ons aan het hoogkoor van genoemde kerk is gebouwd en ingewijd, waarin wij de graftombes van ons en van de dierbare vrouwen indertijd onze echtgenotes in metselwerk hebben laten bouwen, ofwel op het altaar in onze burcht van Breda, waar en zoals het ons en onze opvolgers, heren van Breda, liever en beter zal bevallen' (vertaling Paquay).
5 Van Goor, 80.
6 Breda, GA, Coll. Havermans IV-1 17 fol. 40: 'Sal men met andere klocken daer op beyarden lang genoech tot dat den nyeuwen thoren opgemaect sal syn ende die clocken daer inne hangen [...]' (mededeling Van Hooydonk).
7 Devliegher (1981), fig. 86 op p. 156.
8 Breda, GA, kerkrekeningen III-8-48 (1651) p. 70: 'Ende noch betaelt Laureyns drijffhout steenhouwer van het maken van de drije gevacken aen de merct teynden vande de choore vande kercke ende dat met harden steen in conformiteyt als het ander buytenwerck van selven kercke is gemaekt [...].'
Het gaat hier niet om de kooromgang gezien een latere post (III-8-48, p. 72) waarin sprake is van het verwijderen van steengruis en leien van 'het hooge verwelfsel ende de verwelfsel om het groote choor'.
werkzaamheden aan de omgang veroorzaken geen puin op het gewelf van het hoogkoor.
9 IJsseling (1969), 3: geeft vier oudere bronnen die aangeven dat met het koor in 1410 is begonnen in plaats van dat het werd voltooid in dat jaar.
10 Paquay (1987), 12-15.
11 Raamtraceringen zijn zoals bekend een riskant dateringscriterium. In het geval van de Onze-Lieve-Vrouwekerk staat vast dat de oude traceringen bij restauraties weliswaar zijn vervangen door al te strakke replica's, maar dat de indeling is gekopieerd naar het orgineel. Dit gaat alleen niet op voor de westelijke traveeën van het schip.
12 Koor Onze-Lieve-Vrouwekerk in Antwerpen (ca. 1391), koor Sint-Rombouts in Mechelen (ca. 1450), lichtbeuk zuidzijde koor Sint-Sulpitius Diest (1402).
13 Breda, GA, Afd. IV, inv. 1, 'Collectie Havermans. 15e- midden 17e eeuw', nr. 514 ('Akten en aantekeningen van uiteenlopende aard met betrekking tot de geschiedenis van stad en land van Breda, ca. 1200 - ca. 1580'), X: 'Het schijnd ook dat de twee kruys chooren in later tijd aan dese kerk aangebouwd sijn omdat men aan deselve een klijne verandering bespeurd in de hoofd cierselen der zuijlen'.
14 Vanwege de geringe hoeveelheid bruikbaar materiaal zijn hier minder gegevens om de datering op te baseren en neemt hiermee de zekerheid van de datering enigszins af.
15 Breda, GA, kerkrekeningen III-8-31 (1623): '[...] item int visiteren vande kleynen torenthen soo het in januaro in brant was gewees [...].'
16 Smits (1923). Hierin wordt deze suggestie ook gedaan maar helaas zonder verdere argumentatie.
17 Bijvoorbeeld: Breda, GA, kerkrekeningen III-8-311: 'bestek aanbesteding reparaties 1784: lood om de balustrade stijlen heen vast spijkeren in het houten gedeelte. In 1843 is deze balustrade over 8,80 m. vernieuwd in hout'.
18 Gramaye (1708), 18: 'aLta bredae tVrrIs MarCeLLI nCte Cadebat' in dit tijdvers is het jaar, 1457, en de datum, de nacht van 15 januari, verscholen. Ook Van Goor geeft deze zelfde regel.
19 IJsseling (1969), 3.
20 Breda, GA, V-1-123, Kroniek van geschiedenis der stad Breda en van de wereldgeschiedenis van Adams tijd tot 1625, Cornelis Marchilissen van Deurn, fol 16 (uit IJsseling (1969), 17).
21 Breda, GA, kerkrekeningen III-8-3.
22 Dit blijkt verder uit: klachten van Adriaen Ghyben over te hoge belastingen '[...] woude de kercke daerom nyet meer dienen aen den toren' (Breda, GA, Stadsrekeningen 1498, fol. 131). Uit de stadsrekening van 1499 (fol. 149) blijkt dat hij zijn zin krijgt opdat Adriaen toch maar aan de toren wil blijven werken (mededeling Van Hooydonck).

23 Scherft (1956). De Schrijver komt hierin tot de overtuigende conclusie dat de steun van stad en landsheer van doorslaggevende betekenis zijn geweest bij de financiering van de torenbouw.
24 Van Keppel (1904), 16 (deze tekst is nu waarschijnlijk in slechtere staat dan in 1903 en praktisch onleesbaar). Met 'oghijnt' wordt hier 'ogieve' bedoeld: delen van de gewelfribben.
25 Breda, GA, Stadsrekeningen 1519, fol. 183.
26 In 1538 werd er betaald voor de grote post boven de deur in het 'ons lieve wrouwe'-koor en voor het verloden van het glas boven deze deur: Breda, GA, kerkrekeningen, III-8-5. Van Keppel (1904, 21-22) trekt hieruit ten onrechte de conclusie dat de deur in het nieuwe Herenkoor de enige deur met venster direct boven de dorpel is die hiervoor in aanmerking komt. IJsseling (1969, 10) nam dit zonder bronvermelding over.
27 Breda, GA, kerkrekeningen, III-8-2, fol. 10: 'Jan Wouter Pappens gelevert op die borch steen XXVII dusent die karck van myne heer van nassauw steen heeft gehadt verdaen aen die karck en daer myn heer al mede betaelt.'
28 Mededeling Van Hooydonck (†).
29 Devliegher (1981), 151-156.
30 Helten (1994), 83.
31 Van den Berg (1987), 73-77.
32 Buyle (1997), 116.
33 Janse & De Vries (1991), 71.
34 Het betreft hier Ledesteen, een kalksteen gewonnen ten zuiden van Brussel.
35 Van den Berg (1987), 65; Ozinga & Meischke (1953), 62-63.
36 Van Wezel (1999), 68-69.
37 Van Hooydonk (1995), 67 (deze is zeer stellig in zijn toeschrijving van de toren aan Joos).
38 Uitgebreide beschrijvingen hiervan onder andere in: Meischke (1987) en in Van den Berg (1987).
39 Meischke (1988), 148-149; de verblijfplaats van deze tekening is onbekend.
40 Metz (1979), 37.



30 Lichtbeuk en gewelfvakken in het hoogkoor (foto RDMZ, 1999).

De bouwplastiek binnen de kerk

Michel Timmermans

Sluitstenen vertellen

Inleiding

Zesentachtig sluitstenen - ook gewelfschotels of gewelfsleutels genoemd - sieren de gewelven van de kerk, inclusief die van de consistoriekamer (afb. 31). De sluitstenen in het hoogkoor (afb. 30), transept, middenschip en in de zijkapellen en zijbeuken van de drie oostelijke traveeën ten westen van het transept zijn over het algemeen zorgvuldiger uitgewerkt en bovendien beschilderd. In de vier westelijke traveeën, de traveeën bij de toren, zijn bepaalde stenen in de loop der tijden mogelijk vernieuwd. De dertien sluitstenen in het nieuwe Herenkoor (of Prinsenkapel) [N1]-[N3/N4; zie hoofdstuk 6][1] werden niet van beeldhouwwerk voorzien, maar verguld evenals de ribben die hen verbinden. Van de stenen in de overige gewelven zijn er drie waarvan de versiering niet behouden bleef [N6], [A4] en [A5]. Verder zijn, op een paar uitzonderingen na, de originele sculpturen van de sluitstenen bewaard gebleven. Op de betekenis van hun voorstellingen zal nader worden ingegaan.

In technisch opzicht is het overwelvingssysteem dat in Breda werd toegepast, namelijk het gebruik van gewelfribben met daarbij behorende sluitstenen, geen absolute vereiste. Ribben die onder spanning worden gehouden door het gewicht van een sluitsteen vormen een praktisch geraamte waartussen kleinere gewelfvelden kunnen worden opgemetseld. Dit voordeel kenden de eertijdse kruisvormige graatgewelven niet. In dat systeem waren sluitstenen dan ook niet noodzakelijk. Naast hun technische functie hebben gewelfribben en sluitstenen ook een esthetische en symbolische functie.[2] Hier zal van deze drie functies met betrekking tot de Onze-Lieve-Vrouwekerk vooral de symbolische toegelicht worden.

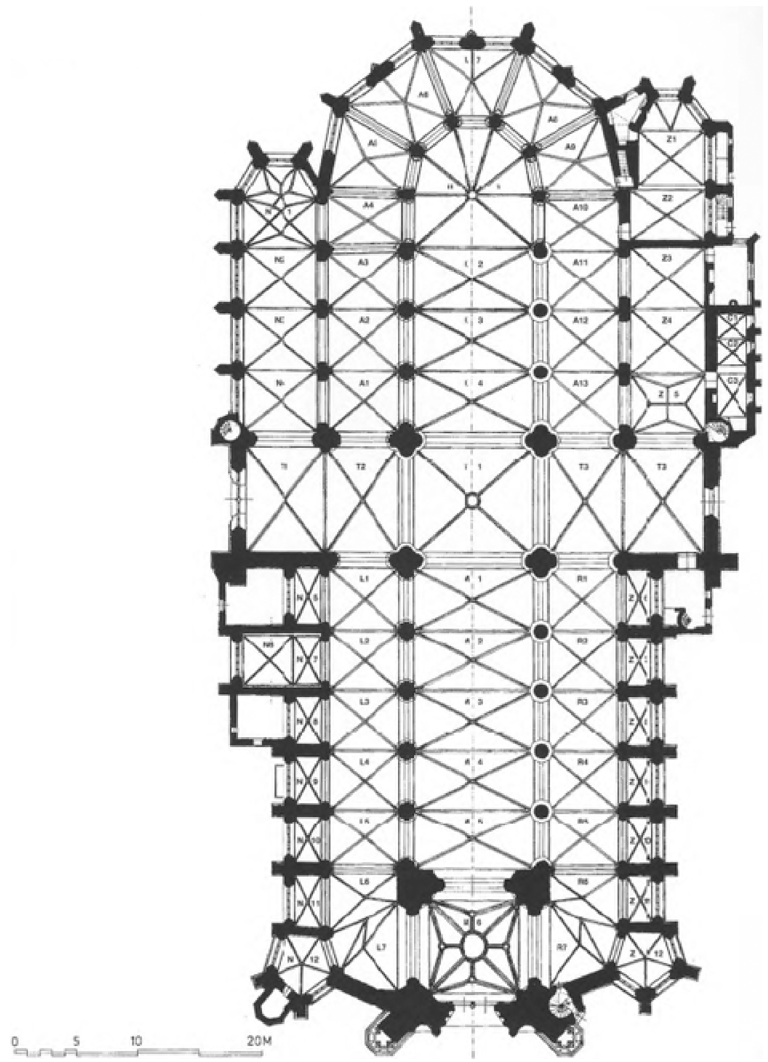
Sluitstenen worden, voorzover zij in beschrijvingen van kerkgebouwen aandacht krijgen, als afzonderlijke kunstwerken behandeld. De iconografie beperkt zich dan tot de benoeming van de figuren of motieven die erop gebeeldhouwd of geschilderd zijn. Toch blijken sluitstenen op bepaalde plaatsen van het kerkgebouw soms een onderling verband te vertonen of op een bijzondere wijze met hun omgeving samen te hangen. In dat geval krijgen ze een toegevoegde betekenis. Deze bijkomende inhoud, het verhaal dat deze stenen te vertellen hebben, zal hier eveneens worden onderzocht.

Verschillende functies van een sluitsteen

Voor een goed begrip volgt hier eerst iets over de technische functie van de sluitsteen in het gotische ribgewelf. Reeds in de romaanse bouwkunst werd door Bourgondische architecten aan kruisribben de vorm van een spitsboog gegeven. Een dergelijke boog is beter in staat om zijn eigen gewicht te dragen, want hij wijkt minder van de perfecte vorm van de omgedraaide kettingcurve af dan de ronde boog die bij de Romeinen werd gebruikt. Deze kettingcurve of 'catena', is de vorm die een gelijkmatig buigzame ketting aanneemt wanneer de uiteinden ervan aan twee vaste punten

worden opgehangen. Voor een goede drukverdeling in een rib is een omgekeerde kettingcurve, dus een kettingcurve ‘op zijn kop’, de ideale vorm.[3]

Daar waar de spitsboog het meest afwijkt van de omgekeerde catena, is hij het zwakst. De bouwmeesters leerden door ervaring dat naarmate de basis smaller is ten opzichte van de hoogte van een boog, het onderste deel van die boog meer de neiging krijgt onder haar eigen gewicht naar binnen te stuiken, terwijl dan de bovenste stenen omhoog worden gedrukt (wanneer de basis relatief breed is zal het laagste deel van boog naar buiten en het hogere deel naar binnen worden gedrukt). Om de boog te stabiliseren, werd het opstuwen van de stenen bij de spits tegengegaan door in de spits een zware sluitsteen te plaatsen. Zodra de gewelfvelden tussen de ribben waren



31 Plattegrond van de Onze-Lieve-Vrouwekerk (tekening RDMZ).

geslagen, verloor deze steen zijn functie. Het verband tussen de gewelfvelden en de ribben zorgde dan voor voldoende stijfheid, zodat het instabiele ribbenstelsel vormvast werd.[4]

Bij gewelven met een langwerpige plattegrond, zoals in Breda, komen de ribben in de kruin in een scherpe hoek tegen elkaar, met het gevaar dat ze langs elkaar kunnen afglijden. Ook dit euvel werd met een flinke sluitsteen verholpen. Om esthetische redenen voorzag men de sluitsteen van neutjes met hetzelfde profiel als dat van de ribben. Hiertegen konden de uiteinden van de ribben steun vinden. Een andere oplossing was het profiel van de rib, meestal na de plaatsing, in reliëf in de sluitsteen te kappen.[5] Dan sluiten de uiteinden van de ribben beter aan en lijken ze tot onder de sluitsteen door te lopen. Deze werkwijze werd in Breda toegepast.

In esthetisch opzicht beantwoordden de gewelfribben aan het gotische principe dat de delen die gedragen worden (bijvoorbeeld de gewelfvelden) zoveel mogelijk gescheiden moeten zijn van de dragende delen (hier de pijlers en ribben). Ribben geven die dragende functie weer in een golvende beweging, beginnend bij de schragende pijlers en eindigend bij de volumineuze sluitsteen.[6] Omdat hij anders grof en zwaar zou lijken, werd deze onmisbare sluitsteen van een versiering voorzien. Het beperkte oppervlak van de sluitsteen èn de grote hoogte verklaren waarom de uitvoerder van de sculpturen zich dikwijls beperkte tot weinig details bij het uitbeelden van een motief. In het hoogkoor, transept en middenschip van de Onze-Lieve-Vrouwekerk bedraagt de diameter van de sluitstenen ongeveer 33 centimeter.[7] De afstand tussen het gewelf en de vloer is daar ruim 22 meter (afb. 30). Hier heeft de steenhouwer goed rekening gehouden met de hoogte en zich beperkt tot de hoofdzaken. De sluitstenen in de 12 meter hoge zijbeuken, kapellen en kooromgang hebben een diameter van circa 28 centimeter en geven in verband met de zichtbaarheid minder problemen.

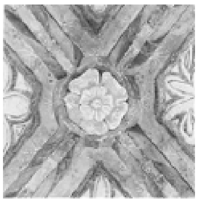
Kruisribben en bijbehorende sluitstenen hebben ook een grote symbolische waarde. Vanaf de twaalfde en dertiende eeuw vormde zich het denkbeeld dat zuilen, bogen en ribben een sacrale betekenis hebben. Volgens Suger (1081-1151), de geleerde theoloog en abt van Saint Denis bij Parijs, moeten zij ons een voorstelling geven van de tempel van Salomon. Een gebedshuis waar de gemeente van gelovigen vergaderde, was volgens Suger een voorafbeelding van het hemelse Jeruzalem. Deze zienswijze heeft zich algemeen verspreid,[8] ook naar Breda zoals hieronder bij de bespreking van de sluitstenen in het hoogkoor zal blijken. De sluitsteen vormt een belangrijk onderdeel van deze architectuursymboliek. Sugers uitgangspunt was de beeldspraak die de apostel Paulus gebruikte in zijn brief aan de Efeziërs:

> (Ephesiërs 2:19) ‘Dus zijt gij niet langer vreemdelingen en gasten, maar medeburgers der heiligen en huisgenoten Gods, [2:20] gebouwd op de grondslag der apostelen en profeten, waarvan Christus Jezus de hoeksteen is. [2:21] In Hem wordt heel het gebouw bijeen gehouden, en rijst het op tot een tempel, heilig in den Heer; [2:22] in Hem wordt ook gij opgebouwd, tezamen met anderen, tot een woning van God in den Geest.’

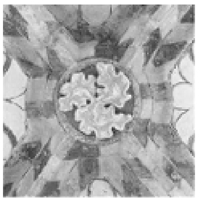
Suger voegde aan vers Ephesiërs 2:20 toe: ‘die de ene muur met de andere verbindt’ en met deze toevoeging maakte hij duidelijk dat de hoeksteen als een sluitsteen van een gotisch ribgewelf kon worden geïnterpreteerd.[9]

Reeds in het Oude Testament wordt de beeldspraak van de hoeksteen gebruikt: hij houdt een gebouw te zamen en behoedt het voor invallen van vijanden. In het Nieuwe Testament wordt deze tekst op Christus toegepast door Hem te beschrijven als de hoeksteen van het Rijk Gods.[10] Dat Christus de hoeksteen is van de Kerk, werd in de twaalfde eeuw in het kerkgebouw, de verzamelplaats van de gemeente, reeds letterlijk uitgebeeld in de koorsluiting van de kathedraal te Amiens (1250-1255). Daar, op de sluitsteen, is Christus weergegeven terwijl op de andere stenen geen personen werden voorgesteld.[11]

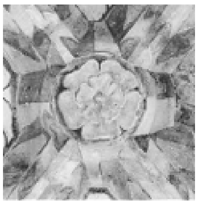
Later werd aan de sluitstenen ook de functie van merkteken meegegeven. Als belangrijk bouwelement, onwrikbaar verbonden aan een deel of een kapel van de kerk, legde deze steen de betekenis of een kenmerk van het betreffende gewelfvak vast. Bijvoorbeeld de Doop van Christus in de doopkapel, een gildesymbool in een gildekapel, een afbeelding van een heilige in verband met de verering van zijn relieken, het wapen van een edelman die mecenas was van de kerk, het blazoen van de wereldlijke autoriteit in wiens gebied de kerk zich bevond.



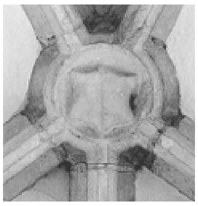
A1



A2



A3



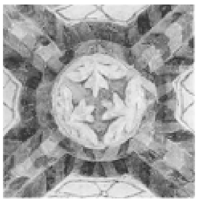
A4

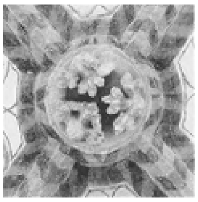
B1

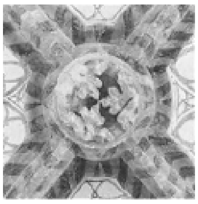
B2

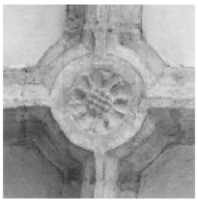
B3

B4

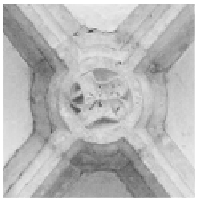

C1


C2


C3


D1

D2



D3

32 Sluitstenen koorpartij, van west naar oost: **A** noordbeuk, **B** hoogkoor, **C** zuidbeuk en **D** pastoorskoor. **A1** Roos met twee kransen van vijf kroonbladen: in vak [A1]. **A2** Drie spiraalvormige bladeren: in vak [A2]. **A3** Roos met twee kransen van vijf kroonbladen: in vak [A3]. **A4** Onbewerkt schild: in vak [A6]. **B1** Petrus met sleutel en boek: in vak [K4]. **B2** Johannes de Doper met een lam: in vak [K3]. **B3** Jacobus de Meerdere als pelgrim: in vak [K2]. **B4** Christus gezeten naast de gekroonde Maria: in vak [K1]. **C1** Drie radiaal geordende tuiltjes: in vak [A13]. **C2** Klavervormige bladen met drie keer drie gebundelde steeltjes: in vak [A12]. **C3** Drie zich centraal rakende plantaardig motieven: in vak [A11]. **D1** Heraldische roos als wonde van Christus: in vak [Z5]. **D2** Renaissancistisch sierschildje: in vak [Z3]. **D3** Idem: in vak [Z4] (foto's RDMZ, 2000-2001).

Datering

Dateren op basis van de stijl van de sluitstenen in Breda is moeilijk, zo niet onmogelijk. Er is te weinig vergelijkingsmateriaal voorhanden en de grove vormgeving doet vermoeden dat de stenen niet zijn gehakt door een geoefende beeldhouwer. Overigens werden sommige stenen recent nog overgeschilderd wat details onduidelijker maakte. Daarom is het praktischer om voor de datering de bekapping van het gebouw als *terminus post quem* aan te nemen.

Het is aannemelijk dat de gewelven geslagen werden nadat de betreffende ruimte met een houten kap bedekt was.[12] Een dergelijke bouwprocedure werd om verschillende redenen toegepast. De muren, die de zijwaartse druk van de gewelven moesten opvangen, werden voorafgaand aan het slaan van het welfsel gestabiliseerd met de trekbalken van de bekapping. Bovendien bood een bekapping of dak bescherming tegen hemelwater en vorst, zodat de mortel van het voegwerk en de beraping van de gewelven gemakkelijker droogde en de verstening daarbij sneller verliep. Verder werd het mogelijk katrollen en windassen aan de dakstoel te bevestigen om zo formelen en materialen voor de gewelven omhoog te hijsen en de zware sluitsteen tussen de

ribben te laten zakken.[13] Bij de datering van een sluitsteen mag dan ook worden aangenomen dat deze tijdens of na de bedekking van het betreffende deel van het kerkgebouw in de bouwloods werd gehakt. Dankzij dendrochronologisch onderzoek is vrij nauwkeurig na te gaan wanneer men de bomen had geveld waaruit het hout van de kap werd gewonnen. De grote balken die voor de kapconstructies werden gebruikt, waren kostbaar en dit hout werd dan ook betrekkelijk snel na het kappen toegepast in de bouw. Voor de datering van de sluitstenen gelden deze data dus als *termini post quem*.[14] Voor het hoogkoor betekent dit dat de sluitstenen [K1]-[K4] rond het midden van de vijftiende eeuw gebeiteld moeten zijn[15] en voor het transept [T1]-[T4] kan 1450-1460 worden aangehouden. De drie noordwestelijke [A1]-[A3] en de drie zuidwestelijke vakken [A11]-[A13] van de kooromgang (het oude Heren- en het oude pastoorskoor) en de vakken in het oostelijk deel van het schip met de zijkapellen kunnen circa 1460 worden gedateerd. De sluitstenen in de rest van de kooromgang [A4]-[A10] en de zijkapellen ten oosten van het transept [N1]-[N4] (het nieuwe Herenkoor), [Z1]-[Z5] (het nieuwe pastoorskoor) zullen na 1525 geplaatst zijn en die in het westelijk deel van het schip rond 1535.

In de drie westelijke traveeën en in een deel van de daarop aansluitende travee bevinden zich sluitstenen die moeilijker te dateren zijn. Enkele stenen zijn slordiger afgewerkt dan de stenen in de rest van de kerk (bijvoorbeeld [L6], afb. 38B3) of hebben juist een scherpere tekening (bijvoorbeeld [R6], afb. 38D3). Andere stenen zijn voorzien van een motief dat atypisch is voor de betreffende bouwperiode (bijvoorbeeld [R5], afb. 38D4). Hier bevinden zich eveneens stenen die in een afwijkende steensoort (bijvoorbeeld [M6,w], afb. 38C1) werden uitgevoerd en sommige stenen hebben een gebrekkige aansluiting op de ribben (bijvoorbeeld [R7,w], afb. 38D1), wat wijst op een vernieuwing van het betreffende gewelf. Hierbij moet nog worden opgemerkt dat op de meeste van de betreffende gewelven geen sporen van de beschildering uit 1537 aanwezig zijn. Andere gewelven in deze traveeën daarentegen werden opnieuw geschilderd,[16] wat zichtbaar is door het gebruik van een ander kleurenpalet. Deze afwijkingen kunnen zijn veroorzaakt door onder meer de torenbrand van 1694, waarbij de klokken door het gewelf vielen[17] en het bombardement aan het einde van de Tweede Wereldoorlog, waarbij granaten het dak bij de toren doorboorden.[18] De schade die hierbij aan de gewelven werd berokkend, kan zo ernstig zijn geweest dat sommige sluitstenen reeds in de zeventiende en een enkele andere nog in de twintigste eeuw gerestaureerd of vervangen dienden te worden.

Iconografie

Aangenomen mag worden dat tijdens de planning van de bouw van de huidige Onze-Lieve-Vrouwekerk de toen reeds drie eeuwen oude aantekeningen van Suger niet bekend waren bij het kapittel van Breda. Suger becommentarieerde immers zijn eigen project, de koningsabdij van Saint Denis, en had niet de bedoeling een leerboek te schrijven ten behoeve van andere kerkenbouwers. In zijn notities gaf hij wel de gedachten weer die in zijn tijd leefden of reeds bij vroegere theologen vorm hadden gekregen. Sugers bouwwerk was echter zo prestigieus dat het eraan ten grondslag liggende ideeëngoed uitstraalde tot ver buiten de grenzen van het toenmalige Frankrijk en onder meer in de hieronder genoemde ‘Rationale’ van bisschop Durandus werd overgenomen. Daarom vormen de geschriften van Suger

een belangrijke bron bij de interpretatie van de betekenis van sluitstenen, ook van die in Breda.

Pas tijdens het vierde Concilie van Lateranen (1215) werden voor het eerst algemeen geldende regels voor de liturgie uitgevaardigd. Deze berustten op het invloedrijke ‘De Missarum Misteriis’ van paus Innocentius III (1198-1216). Durandus (circa 1230-1296), de bisschop van Mende, gaf in zijn ‘Rationale Divinorum Officiorum’ een encyclopedisch overzicht van deze liturgie en een verklaring van haar symboliek.[19] Hierbij werd hij sterk beïnvloed door ‘De Sacramentis christianae fidei’ van Hugo van Saint Victor (1096-1141).[20] De *Rationale* was in de vijftiende en zestiende eeuw na de Bijbel het meest gedrukte werk (eerste druk in Mainz in 1459).[21] Het staat buiten kijf dat de kapittelheren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk, met hun gedegen academische vorming, een grondige kennis hadden van de geschriften van Durandus.[22] De symboliek, zoals Durandus die in zijn ‘Rationale’ verduidelijkte, moet beslist van grote invloed geweest zijn op de iconografie van het kerkelijke interieur van de Onze-Lieve-Vrouwekerk en zal daarom ook bij dit onderzoek worden betrokken.

De analyse van de contemporaine religieuze stromingen zal eveneens van bijzonder nut zijn bij het speuren naar de diepere betekenis van bepaalde voorstellingen. In de periode dat de Onze-Lieve-Vrouwekerk gebouwd werd, speelde de Moderne Devotie een zeer belangrijke rol in het godsdienstige leven. De bron van diverse

A

B

C

D

33 Sluitstenen in het hoogkoor die het Hemelse Jeruzalem uitbeelden. **A** Petrus als hemelwachter: in vak [K4]. **B** Johannes de Doper verwijzend naar het bruidsmaal: in vak [K3]. **C** Jacobus de Meerdere die staat voor 'Gods volk onderweg': in vak [K2]. **D** Maria en Christus als bruid en bruidegom: in vak [K1] (foto's RDMZ, 2000).

voorstellingen zal dan ook bij deze beweging moeten worden gezocht. Maar daarnaast zijn er nog de geschriften van de kerkvaders en van veel andere theologen die de kanunniken kunnen hebben geïnspireerd wanneer zij adviezen of opdrachten gaven aan ambachtslieden en kunstenaars om het kerkgebouw te voorzien van schilderwerk en sculpturen. Voor zover toepasselijk zal in deze bijdrage naar deze auteurs worden verwezen.

Het bruidsmaal van het Lam in het hemelse Jeruzalem in het hoogkoor

De vier sluitstenen in het hoogkoor representeren van oost naar west: Christus gezeten naast Maria [K1] (afb. 32B4 en 33A)[23], Johannes de Doper met een lam [K2] (afb. 32B3 en 33B), Jacobus de Meerdere als pelgrim [K3] (afb. 32B2 en 33C) en Petrus met sleutel en boek [K4] (afb. 32B1 en 33D). Op basis van het dendrochronologisch onderzoek en de bouwgeschiedenis mag aangenomen worden dat zij rond het midden van de vijftiende eeuw in het gewelf werden aangebracht.

De stijl van deze sluitstenen is homogeen. De omtrekken van de figuren schikken zich zoveel mogelijk naar de ronde steenvorm zonder de rand te doorsnijden. Daardoor komen de personages, alhoewel in hoog reliëf gekapt, niet los van de achtergrond. Om het vlak van de steen zoveel mogelijk te vullen, zijn zij zittend ten voeten uit weergegeven. De drie solitaire figuren en Christus zijn steeds frontaal afgebeeld en hun haardracht vertoont weinig variatie. De draperie valt wijd rond het lichaam en is zwaar geplooid waardoor anatomie en lichaamshouding onduidelijk worden. Het gebruik van een beperkt aantal kleurvlakken komt de leesbaarheid op zulke hoogte ten goede. Belangrijke details zijn soms verwaarloosd zoals bij de sluitsteen met Johannes de Doper waarbij het onduidelijk is hoe hij het lam vasthoudt of bij die van Jacobus de Meerdere wiens pelgrimsstaf gekrompen is tot een kort, dik stokje. Deze laatste afwijking kan echter ook het gevolg van een beschadiging zijn. Andere details die de identificatie kunnen vergemakkelijken, zoals het levensboek waarop het lam van Johannes volgens de iconografische traditie zit en de kenmerkende pelgrimshoed van Jacobus, zijn weggelaten. Het beperkte sculpturale vakmanschap en de sterke vereenvoudigingen lijken erop te wijzen dat de sluitstenen door een vakkundig steenhouwer en niet door een daartoe gespecialiseerde beeldhouwer werden gekapt.

Het oostelijke deel, het sanctuarium, is het belangrijkste deel van het hoogkoor. Vanwege het heilig karakter wordt deze plaats in de regel dan ook benadrukt door de architectuur.[24] De sluitsteen in de oostelijke koorsluiting staat voor de belangrijke stelling van Paulus dat Christus zelf de hoeksteen is. Alleen of in samenhang met andere sluitstenen stelt deze steen dan ook dikwijls Christus voor na de voleinding van zijn verlossingswerk of bij zijn wederkomst. Enkele voorbeelden uit de omgeving van Breda zijn: Christus toont de vijf wonden, zittend op de regenboog (Sint-Maarten in Zaltbommel), Hij is voorgesteld als de 'Salvator Mundi' (Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Antwerpen) of Hij oordeelt tijdens de Laatste Dag (Sint-Jan in 's-Hertogenbosch). In Breda zit Christus naast zijn gekroonde bruid Maria, waarbij deze laatste een personificatie is van 'Ecclesia', de Kerk.[25] Bij al deze voorbeelden vormen de ribben van het straalgewelf in de koorsluiting een centripetaal lijnenspel waardoor deze belangrijke sluitsteen als vanzelf in het oog springt. Dit effect wordt nog versterkt door het feit dat dit straalgewelf tevens de belangrijke lengteas van kerk en koor afsluit.

Om de samenhangende betekenis van deze vier sluitstenen te begrijpen, is een onderzoek naar de middeleeuwse interpretatie van het kerkgebouw en het hoogkoor onmisbaar. Zoals reeds eerder opgemerkt, geeft Suger er een vertolking van. Voor hem vormen het kerkgebouw en vooral het hoogkoor een voorafspiegeling van de gemeenschap van de Kerk met de heiligen, van het hemelse Jeruzalem zoals Johannes de Evangelist dat tijdens zijn visioen op Patmos optekende.[26] Johannes zag onder meer dat het licht gelijk was aan dat van de alleredelste steen en dat de muur van deze stad twaalf grondstenen had, waarop de namen van twaalf apostelen van het Lam stonden. Deze metafoor had zoveel zeggingskracht dat de Kerk de betekenis van het kerkgebouw als voorafbeelding van het hemelse Jeruzalem in haar kerkwijdingsformulier opnam. En kapittels vergeleken de koorgezangen, die zij op de zeven liturgische uren zongen tot Gods meerdere glorie, met de zeven gloeiende fakkels of geesten van God uit de Openbaring.[27]

Suger nam verschillende elementen uit Johannes' visioen zinnebeeldig op in de architectuur van de abdijkerk van Saint Denis en zijn voorbeeld vond ruime navolging. Zo vinden wij deze elementen ook terug in de scenografie van het hoogkoor te Breda: het koor werd direct verlicht door ramen die, zo moet de bedoeling zijn geweest, in de loop der tijden zouden worden verfraaid met kleurrijke gebrandschilderde vensters, schitterend als edelstenen. In de muren, ten oosten van de viering, bevonden zich de twaalf dragende elementen: zuilen daar waar het koor door zijbeuken begrensd was en muurdammen waar dit niet zo was. Dat de muurdammen even belangrijk waren als de zuilen blijkt uit het feit dat deze beide ondersteunende elementen architecturaal op gelijke wijze zijn behandeld. De schalken werden consequent volgens het zelfde systeem aangebracht: één schalk voor elke vensterrand en één voor elke rib; ze werden steeds gesteund door kraagstenen met een dubbele krans van koolbladeren.[28]

De geleerde kanunniken van de Bredase kapittelkerk hebben de sluitstenen ook betrokken bij de enscenering van het hoogkoor. Volgens een weldoordacht programma vormen de stenen een afspiegeling van het bruidsmaal van het Lam in het hemelse Jeruzalem. Christus, die als hoeksteen het welfsel van het hoogkoor sluit, bevindt zich in het Oosten, de plaats van het opkomende daglicht, de plaats waar Christus opnieuw zal verschijnen. De bebaarde Christus met haren tot over zijn schouders, gekroond en gehuld in een rood met gouden motieven bestikte

tabbaard boven een op gelijke wijze versierd blauw kleed, zit naast de gekroonde Maria en neigt met zegenend gebaar naar haar.[29] Maria, gekleed in een blauwe, met hermelijn gevoerde mantel over een met gouddraad versierd rood lijfje, buigt met samengevouwen handen naar Christus. Het koninklijk attribuut van Christus, de rijksappel, en de rijke kleding van Maria berusten op de ‘unio mystica’ of het mystieke huwelijk in de Psalmen en op de ontmoeting van Xerxes met Ester in de Hebreeuwse tekst van het boek Ester.[30] Deze teksten zijn prototypen van de ‘sponsa-sponsus’- of bruidbruidegomvoorstelling waarin de verhouding van Christus met zijn Kerk metaforisch wordt weergegeven. Ook in een commentaar op de Bijbel van Honorius van Autun (circa 1120) wordt de komst van de Bruid uit het Hooglied als een prefiguratie gezien van Christus met zijn tronende Bruid.[31] Middeleeuwse mystici interpreteerden het Hooglied als het verhaal van de Bruid (de Kerk) die door haar Bruidegom wordt verlaten (Christus' hemelvaart, na de voltrekking van diens verlossingswerk), maar trouw op Hem wacht tot zijn wederkomst om dan gekroond worden. Dit zal gebeuren op de dag van het Laatste Oordeel.[32]

A

B

C

D

34 Sluitstenen in het transept, van noord naar zuid. **A** Maria met afwerend gebaar: in vak [T1]. **B** Boodschappende engel: in vak [T2]. **C** Kruis dragende Christus: in vak [T3]. **D** Christus aan het kruis: in vak [T4] (foto's RDMZ 2001).

Als de Bruid en Bruidegom samen met Johannes de Doper worden voorgesteld, dan verwijst deze laatste naar de vereniging van het Woord Gods met de mensheid om haar te verlossen van de zonde. In deze hoedanigheid wordt Johannes ook de Voorloper genoemd. Johannes is, blootsvoets en als bebaarde langharige man, op de derde sluitsteen uitgebeeld. Hij is herkenbaar omdat hij naar Christus wijst die hij - in de vorm van het te offeren Lam Gods - in de plooi van zijn gewaad houdt. In tegenstelling tot de gangbare iconografie draagt hij een wijdvallende groene mantel met een rode voering. Daaronder heeft hij een moeilijk te definiëren geelkleurig kledingstuk. De overvloedige kleding wijkt af van het gebruikelijke mouwloze hemd van kemelshaar dat door deze asceet gedragen werd.[33]

Op de sluitsteen tussen de Bruid en Bruidegom en Johannes de Doper is Jacobus de Meerdere, eveneens met baard, lange haren en blote voeten, afgebeeld. Hij draagt een rode mantel en een bloezend, groen onderkleed. Door het enorme belang dat werd gehecht aan de bedevaart naar zijn heiligdom in Santiago de Compostela werd hij de patroon van de bedevaarders. Hieruit volgde dat deze apostel sinds de dertiende eeuw werd voorgesteld als een pelgrim op weg naar Galicië: als attribuut draagt Jacobus dan een pelgrimsstaf en een jakobsschelp zoals die door de bedevaarders als bewijs van hun pelgrimage op het Galicische strand werd geraapt of in Santiago gekocht. Door deze uitrusting werd Jacobus tevens de personificatie van de pelgrim sui generis.[34] In het Bredase hoogkoor verbeeldt hij zo de pelgrimage van de gelovigen binnen de Kerk op aarde. Hij is hier de personificatie van Gods volk onderweg.

De drie eerste sluitstenen kunnen nu als volgt worden ‘gelezen’ zoals de beschrijving in de Openbaring.[35] Het hemelse Jeruzalem wordt daar vergeleken met een bruid die zich voor haar man heeft getooid. Deze bruid wordt de Vrouw van het Lam genoemd. Johannes de Doper met het Lam verwijst naar het Huwelijk van Christus met zijn Kerk.[36] Het hemelse Jeruzalem symboliseert de zegepralende Kerk. In de Openbaring wordt op twee verschillende plaatsen gemeld dat er gasten tot het bruiloftsmaal van het Lam kunnen toetreden.[37] Deze gasten vertegenwoordigen het aardse Jeruzalem, ook de strijdende Kerk of Gods volk onderweg genoemd. De levensreis van de gelovigen, op zoek naar verlossing en het eeuwige heil in het hiernamaals, wordt voorgesteld als een pelgrimstocht. De weergave van de band tussen de Kerk op aarde en de hemelse wereld kent een lange traditie en berust op de ‘De Civitate Dei’ van Augustinus (354-430).[38]

Op de vierde sluitsteen bevindt zich Petrus, herkenbaar aan zijn kale kruin en baard, zijn sleutel en de spreukband met de eerste woorden van de geloofsbelijdenis, ‘Credo in Deum’. Over zijn groene onderkleed draagt hij een rode tabbaard. ‘Petrus’ was de nieuwe naam die apostel Simon van Christus gekregen had: steen of fundament. Christus zei dat hij zijn Kerk op Petrus zou bouwen, zoals op een steenrots, en dat Hij hem de sleutels van het Rijk der Hemelen zou geven.[39] In de zienswijze van de middeleeuwer zou het niet vreemd zijn dat ook de rol van Petrus met die van een sluitsteen in verband werd gebracht. Maar vooral Petrus' hoedanigheid van hemelse deurwachter is hier van betekenis. In voorstellingen van het Laatste Oordeel is de gangbare voorstelling dat Christus, Maria en Johannes de Doper een ‘deësis’ vormen, dat wil zeggen dat Maria en Johannes geknield bij Christus om voorspraak vragen voor de zondaars. Een voorbeeld daarvan is onder meer te vinden in het oostelijk koorwelfsel van de Sint-Niklaaskerk te Gent.[40] In Breda is deze voorspraak niet meer nodig. Het Oordeel is geschied en het programma van de vier sluitstenen in het hoogkoor drukt dit uit. Hierbij is ook de volgorde van de vier stenen belangrijk. Zij beelden het hemelse eeuwige leven uit in het Nieuwe Jeruzalem uit in de vorm van een bruiloftsbanket waaraan de gelukzaligen - voorgesteld door Jacobus - deelachtig zijn. Deze gelukzaligen zijn daarom Sint Pieter - de hemelwachter in de vorm van de vierde en laatste sluitsteen - reeds voorbijgegaan. Zij bevinden zich in de hemelse Stad en in die hoedanigheid zijn zij ‘niet langer vreemdelingen en gasten, maar medeburgers der heiligen en huisgenoten Gods’ zoals Paulus dit verwoordde in zijn brief aan de Epheziërs.[41]

Het valt op dat de drie westelijke stenen in het Bredase hoogkoor tot in allerlei details een sterke iconografische overeenkomst vertonen met dezelfde heiligen op de vijftien jaar oudere sluitstenen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van het nabijgelegen Antwerpen. Daar draagt Petrus (in het hoogkoor) net als in Breda een boek met de begintekst van de geloofsbelijdenis, heeft Johannes de Doper (eveneens in het

hoogkoor) een boek en wordt Jacobus de Meerdere (in de middelste zuidelijke zijbeuk) voorgesteld met een jakobsschelp die aan het boveneinde van zijn pelgrimsstaf

hangt.[42] Dat deze schelp aan zijn staf en niet aan zijn hoed of pelgrimskap is gehecht, is uitzonderlijk ten noorden van de Alpen. Een andere overeenkomst tussen Breda en Antwerpen is de omlijsting van de stenen met een ring in reliëf.[43]

Daarnaast lijkt ook de scenografie van het Bredase hoogkoor - wat de Nederlanden betreft - het meest verwant te zijn aan die van het hoogkoor van de Antwerpse kathedraal.[44] Ook in Antwerpen zijn er twaalf pijlers, de oostzijde van de viering meegeteld. Verder zijn er eveneens vier sluitstenen. Drie stenen zijn oorspronkelijk en dateren van omstreeks 1400.[45] De volgorde is echter verschillend: van oost naar west stellen zij Christus Salvator, Petrus en - na een ontbrekende steen - Johannes de Doper voor. Zou het kunnen dat op de ontbrekende steen de patroonheilige van de kerk, Maria, als Ecclesia heeft gestaan? Dat zou in overeenstemming zijn met de commentaar van Honorius van Autun op het Hooglied: Maria is, als een symbool voor de mensheid die naar verlossing verlangt, op weg naar Christus die haar tot een huwelijk heeft aangezocht.[46] Dan zou in Antwerpen de aankomende vereniging van Gods volk met het hemelse Jeruzalem zijn uitgebeeld. Het Laatste Oordeel heeft dan nog niet plaats gevonden, want de mensheid is de hemelwachter Petrus nog niet gepasseerd. De vraag is gewettigd of het Bredase kapittel zich bij de keuze van het uit te beelden thema heeft laten inspireren door dit Antwerpse programma.[47]

Het verlossingswerk in het transept

De vier sluitstenen in het transept stellen, van noord naar zuid, Maria [T1] (afb. 34A), een engel [T2] (afb. 34B), een kruis dragende Christus [T3] (afb. 34C) en Christus aan het kruis [T4] (afb. 34D) voor. Dit programma verbeeldt het verlossingswerk van Christus dat begon met zijn menswording en eindigde met zijn kruisdood.

Voor de leesrichting van de stenen, kan misschien de volgende verklaring gegeven worden. Door de tijden heen golden het oosten en het zuiden van een kerk als de zijden van het licht en het leven, het westen en het noorden als de zijden van de duisternis en de dood. Maar het valt op dat in de Middeleeuwen voor de plaatsing van paraliturgische elementen[48] die in verband staan met Christus' kruisoffer dikwijls een afwijkende hiërarchie werd gehanteerd, indien de omstandigheden dit toelieten. Omdat Christus zijn hoofd naar rechts neeg toen Hij stierf, werd het gebruikelijk om Maria op voorstellingen van de Kruisdood langs die zijde (voor de toeschouwer: links) te situeren. Het kerkgebouw met zijn typische transept werd gezien als een afbeelding van het kruis.[49] Waarschijnlijk was dat de reden waarom in een op het oosten gericht kerkgebouw de Mariale elementen bij voorkeur in het noorden werden geplaatst. In Breda lijkt men met deze oriëntatie niet alleen rekening te hebben gehouden bij de lokalisering van de Onze-Lieve-Vrouwekapel en de wandschildering met de Maria-Boodschap, ook de plaatsing van de sluitstenen in het transept, met Maria in het noorden, lijkt aan deze regel te beantwoorden. De vier stenen zijn ook zo geplaatst dat de toeschouwer aan de oostkant moet gaan staan om ze te kunnen ‘lezen’.

Maria [T1] zit geknield voor een lezenaar waarop een boek is opgeslagen. Zij zit met haar rug naar de engel [T2] gekeerd. Bovendien heeft Maria de beide armen opgeheven als in een afwerend gebaar. Naar de houding van Maria te oordelen is zij bevreesd en worden de verzen 29-30 uit het eerste hoofdstuk van het Evangelie van Lucas uitgebeeld. Samen met hun context luiden die:

(Lucas 1:28) ‘De engel trad bij haar binnen, en sprak: Wees gegroet, vol van genade. De Heer is met u; gij zijt de gezegende onder de vrouwen. [1:29] Zij verschrok van dit woord, en vroeg zich af, wat die groet kon beduiden. [1:30] De engel zeide haar: vrees niet, Maria, want gij hebt genade gevonden bij God. [1:31] Zie, gij zult in uw schoot ontvangen, en een Zoon baren; en gij zult Hem Jezus noemen.’

De vijftiende-eeuwse exegese hield zich onder meer bezig met de analyse van de annunciatie-gebeurtenis. De Annunciatie kan bijvoorbeeld verdeeld worden in drie mysteries die telkens weer zijn opgesplitst in vijf ‘loffelijke staten’.[50] Het derde mysterie heeft betrekking op het gesprek tussen de engel en Maria en hierin is de eerste loffelijke staat de ‘conturbatio’ of ontsteltenis van Maria. Klaarblijkelijk heeft de steenhouwer deze loffelijke staat uitgedrukt. Maar volgens de strenge middeleeuwse theologie vond de conceptie - en dus het Nieuwe Testament - pas plaats bij de vierde loffelijke staat, de ‘humilatio’ of onderwerping. Dat was toen Maria sprak:

(Lucas 1:38) ‘[...] Zie de dienstmaagd des heren; mij geschiede naar uw woord [...]’

Dit zou betekenen dat in feite hier een te vroeg moment werd gekozen om het begin van het verlossingswerk aan te duiden.

De twee volgende stenen drukken de Passie uit [T3]-[T4]. Zowel bij de kruisdraging als de kruisdood wordt alléén de figuur van Christus weergegeven. Deze eenvoudige en ijle composities scheppen een desolate sfeer. Bij de kruisdood is Christus met naar rechts gebogen hoofd weergegeven. Dat naast dit belangrijkste symbool van het christendom ook voor de kruisdraging is gekozen, stemt overeen met de geest van die tijd die in het teken stond van de ‘navolging van Christus’ van de Moderne Devoten.[51] De droombeelden van Birgitta van Zweden (1303-1373) vormden een van de inspiratiebronnen van deze beweging. In een van haar visioenen had Birgitta de lijdende Christus gezien terwijl Hij zijn kruis droeg. Hij wendde zijn gezicht af van zijn folteraars en keek de toeschouwers aan met de stilzwijgende uitnodiging: ‘Zo iemand mijn volgeling wil zijn, dan moet hij zichzelf verloochenen, zijn kruis opnemen en Mij volgen’.[52] Van het midden van de veertiende eeuw tot het einde van de vijftiende eeuw was de godvruchtige beweging van de Moderne Devotie uitermate populair. Ook op de Bredase sluitsteen kijkt de eenzame Christus de toeschouwer aan.

De stijl van de sluitstenen in het transept is minder homogeen dan die in het hoogkoor. De figuren zijn ten voeten uit voorgesteld, maar bij de Annunciatie [T1]-[T2] zitten zij geknield, waardoor het oppervlak van de steen grotendeels gevuld kon worden; in de twee zuidelijke stenen [T3]-[T4] zijn de figuren staande weergegeven en daardoor komen open ruimten tot stand die een belangrijk bestanddeel van de compositie vormen. De twee laatste stenen zijn weinig gedetailleerd en de Passie van Christus is zonder enige emotie voorgesteld. Ook hier blijven de figuren binnen de ronde omtrek van de stenen gevangen. De stijl van de stenen die de Annunciatie voorstellen, komt meer overeen met de stijl van de stenen in het hoogkoor dan met de stijl van de Passie. Deze laatste twee stenen werden misschien iets later en zeker door een andere hand gekapt dan die in het hoogkoor. Op basis van het dendrochronologisch onderzoek kunnen de vier sluitstenen in het dwarsschip tussen 1450 en 1460 worden gedateerd.

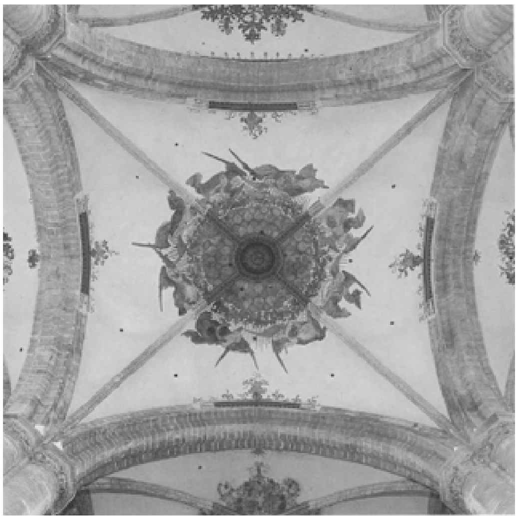
Er zijn verschillende afgietsels bewaard gebleven, vermoedelijk uit het begin van de twintigste eeuw.[53] Deze replica's geven een goed idee van het hoge reliëf waarin de voorstellingen op de sluitstenen werden uitgevoerd. Bijzonder zeldzaam is het feit dat ook de mallen van enkele van deze afdrukken (Maria en de engel uit de Annunciatie en de Kruisiging) nog aanwezig zijn.[54]

Verdwijnen en verschijnen in het gewelf in de viering

In de viering van de Onze-Lieve-Vrouwekerk vangt niet een sluitsteen, maar een stenen ring [V1] op drieëntwintig meter hoogte de druk op van de vier ribben. Binnen deze sluitring bevindt zich een opening met een diameter van ruim negentig centimeter, die met een houten deksel is gesloten. Een dakruiter of angelustorentje bekroont de viering. Het grote gat in het gewelf maakte materiaaltransport naar de ruimte boven de gewelven en het ophijsen van het angelusklokje mogelijk. Voor het luiden dienden een of meer repen die door enkele kleinere gaten in het welfsel naar beneden liepen. Omdat er drie altaren die in de viering opgesteld stonden,[55] had de

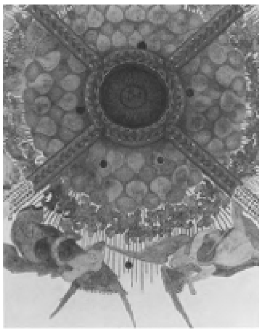
klokkenuider de meeste bewegingsruimte aan westkant en dienden waarschijnlijk de twee kleine gaten in het westelijke gewelfveld voor deze functie.

In het Nederlandse taalgebied werd tot nu toe weinig aandacht geschonken aan de liturgische functie van openingen in het gewelf.[56] Een dergelijke functie is er in Breda zeker geweest. In catalogusnummer 13 wordt een gedetailleerde beschrijving gegeven van de schildering rond de sluitring in de viering die tijdens de restauratiewerken in 1933 onder een laag witkalk werd ontdekt. Hier volgen in het kort de elementen die voor het vaststellen van de functie van de stenen ring van belang zijn: rondom de sluitring zijn wolken geschilderd in de vorm van een rus of geplooide bies en daaromheen een krans van eikenbladeren (afb. 35). Rond de krans zwermen acht engelen, twee per veld, die muziek maken. Boven een witte albe dragen zij óf een koorkap óf een in de wind fladderende stola.[57] De plooien van hun gewaden vallen in hoeken naar beneden. Deze vormelementen zijn kenmerkend voor de laat-gotische stijl.[58] De hemelse wezens bespelen vooral blaasinstrumenten: één engel steekt een rechte en één een s-vormige trompet. Een derde blaast op een schalmei en een vierde op een fluit. De fluitspeler roert bovendien nog een tamboerijn. Er zijn ook snaarinstrumenten: twee engelen spelen op een luit en één op een harp. De achtste engel houdt een spreukband vast, met de - inmiddels grotendeels verdwenen - tekst Ascendit in Coelum (afb. 36).



35 Vieringgewelf in vak [V1]. In het midden een 'hemelgat' met rondom schilderingen die in 1933 werden ontdekt (zie ook afb. 84) (foto RDMZ, 2002).

De wolken, lauwerkrans en musicerende engelen wijzen erop dat de opening een liturgische functie had en waarschijnlijk werd gebruikt om daardoor op Hemelvaartsdag een Christusbeeld naar boven te trekken om het vóór de ogen van de toeschouwende kerkgemeente te laten verdwijnen.[59] Openingen met een dergelijk functie bevonden zich bijna altijd in de viering, in het midden of in het oostelijk deel van het middenschip.[60] De ceremonies die op bepaalde feestdagen in een kerk van toepassing waren, werden opgetekend in de zogenaamde 'libri ordinarii'. Die van de Onze-Lieve-Vrouwekerk zijn helaas niet bewaard gebleven. Een verdere moeilijkheid is het



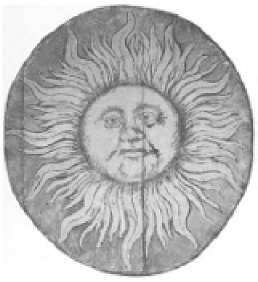
36 Een deksel met een zon beschilderd, sluit het 'hemelgat' in de viering (vak [V1]). Rond het gat zijn concentrisch wolken, een krans van eikenloof en acht musicerende engelen geschilderd (foto RDMZ, 2000).

feit dat men tijdens de eerste restauratiecampagne van deze eeuw kapbalken heeft moeten vervangen en later zelfs de hele kap heeft moeten demonteren. Hiermee zijn ook de potentiële bevestigingen van het hijs- en takelwerk verloren gegaan.[61]

Gelukkig zijn er wel kerkrekeningen bewaard uit de periode voor de alteratie. De kerkvoogd Van Keppel selecteerde uit deze archivalische bron een aantal posten die een idee geven van de manier waarop sommige objecten in de kerk werden gebruikt. In zijn publicatie zijn deze posten getranscribeerd weergegeven en naar onderwerp gerubriceerd.[62] In 1539 werd 'een lijnt [...] daer onser heer mede opwoer' betaald en in 1546 opnieuw 'en[en] lijn doer ons leve heer te hemel vart'.

Uit de aantekeningen met betrekking tot andere kerken weten we dat het gebruikelijk was om op Hemelvaartsdag, meestal met de nonen, met het beeld van

Christus in processie vanuit het hoogkoor door het schip te gaan. Daarbij confirmeerde men zich aan het liturgisch overzicht dat Durandus in zijn ‘Rationale’ had geformuleerd,[63] waardoor de onderlinge overeenkomsten tussen de verschillende plaatsen groot waren.[64] Zo werden tijdens de processie liederen in een voorgeschreven volgorde gezongen ter herinnering aan de tocht van Christus naar de Hof van Olijven. De stoet eindigde onder het gat in het gewelf waaruit trompetgeschal en gezang klonk. Het beeld van Christus werd opgesteld op een ‘berg van olijven’ en vandaar voorzichtig met een tredrad of een windas opgetrokken terwijl de antifoon ‘Ascendo ad Patrem’ (‘Ik stijg op naar de Vader’) werd aangeheven. Wanneer het beeld uit het zicht verdwenen was, werd bijvoorbeeld de antifoon ‘Viri Galilei ...’ (‘mannen van Galilea, wat staat gij naar de Hemel te staren?’) ingezet.[65] Mogelijk waren het de beginwoorden van één van de gezangen die op het banderol van de engel in het vieringgewelf van Breda vermeld stonden en die nu onleesbaar zijn geworden.[66] Uit een gift in 1587



37 Het deksel van het 'hemelgat' in de viering (vak [V1]) is beschilderd met een zon (foto Stichting Grote Kerk, 1997).

afkomstig van leden uit het Bredase stadsbewind 'tot oprichtinge van den berch ons L[ieven] Hee[re]n hemelvaerts' kan worden afgeleid dat de liturgie in de Onze-Lieve-Vrouwekerk ongeveer hetzelfde verloop moet hebben gehad.[67]

Het Christusbeeld dat omhooggetrokken werd, kon hetzelfde zijn als het beeld dat op Goede Vrijdag in het Heilig Graf werd gelegd en met Pasen eruit werd gehaald. Uit de periode van de veertiende tot in het begin van de zestiende eeuw zijn relatief veel van dergelijke 'handelnde Bilder' overgebleven.[68] In de vijftiende eeuw werd het ook gebruikelijk om op Hemelvaart een speciaal daarvoor bestemd hemelvaartbeeld te gebruiken. De traditionele vorm is een staande Christus die met de rechterhand zegent en in de linkerhand een kruis met een vaantje houdt, zoals bij zijn opstanding. Zijn wonden zijn zichtbaar en soms houdt hij in plaats van het kruis een rijksappel vast.[69] Dikwijls is het beeld gevat in een mandorlavormige omlijsting en staat het op een sokkel van wolken.[70] Aan het hoofd of aan de bovenste punt van de mandorla bevindt zich een oog, waaraan het beeld met een koord kon worden opgehesen. Dat in Breda volgens archivalische gegevens op Hemelvaart een afzonderlijke wolk werd neergelaten,[71] was misschien omdat hier nog een oud verrijzenisbeeld werd gebruikt zonder haak of oog als hijsvoorziening. Daarbij zou het beeld in deze wolk zijn vastgezet, en zo opgetrokken worden.[72]

De algemene regels werden ook aangevuld met plaatselijke gebruiken, waarbij spektakel en vermaak dikwijls de devotie overstegen.[73] Tijdens de zestiende-eeuwse kerkelijke vernieuwingen werd aan dergelijke buitensporige praktijken een einde gemaakt. Na de Middeleeuwen is de functie van de gewelfopening op hemelvaartsdag spoedig verloren gegaan, vooral door of onder invloed van de reformatie.[74] Alleen in Zuid-Duitsland, Oostenrijk en Zwitserland bleef dit gebruik tot in de negentiende eeuw of begin twintigste eeuw voortduren.[75]

De gewelfopening in Breda kan tevens gebruikt zijn bij het feest van Maria-ten-Hemelopneming. Maria is de patrones van de kerk en één van de drie bekende ommegangen in Breda in de Middeleeuwen stond met haar in verband. Over de nabootsing van Maria-ten-Hemelopneming in de kerk van Breda zijn evenwel geen gegevens bewaard. Wat andere kerken betreft, waren tot voor kort nog maar weinig voorbeelden uit archivalische bronnen bekend en werd aangenomen dat pas na het midden van de vijftiende eeuw het optakelen van een Mariabeeld gebruikelijk werd.[76] Durandus maakte evenmin gewag van processies die de Maria-ten-Hemelopneming moesten uitbeelden.[77] In de Heilige Schrift werd de opname van Maria in de hemel niet vermeld en De Voragine (circa 1230-1298) moest daarom in zijn 'Gulden Legende' verwijzen naar apocriefe geschriften en naar het commentaar van kerkvaders en andere theologen.[78] Toch blijkt uit een

recente studie dat ook vóór de vijftiende eeuw - vooral in Frankrijk, onder andere in Mantes (reeds in 1198), Chartres en Parijs - het ophijsen van een Mariabeeld een element van de liturgie was. Inmiddels zijn ook in Duitsland, Spanje en Italië enkele voorbeelden van dit liturgieonderdeel gevonden.[79] De ceremonie ging meestal gepaard aan een dankfeest voor de oogst.[80] Dat door de gewelfopening van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda - die van omstreeks 1460 is - op Assumptiedag (15 augustus) ook een Mariabeeld naar boven werd gehesen, mag dus niet worden uitgesloten.

Wel is zeker dat het Bredase 'hemelgat' met Pinksteren gebruikt werd om de Heilige Geest te laten nederdalen over de apostelen. In 1546 werd namelijk een betaling verricht in verband met 'en[en] pijp op pijnsdach dair den hijligen gest neder qua[m]'.[81] In de kerkrekeningen van 1548-1549 wordt nog de volgende post vermeld: 'It[e]m steve[n] den scijlder gegeve[n] vand croen daerme[n] den heylighe gest mede neder laet'. Deze 'croen' is een rechtstreekse verwijzing naar de stenen ring rond de gewelfopening.[82] Het is niet zeker of de Heilige Geest in de vorm van een levende duif of in de vorm van een beeld door de gewelfopening verscheen en of daarbij - zoals op andere plaatsen - ook vurige tongen naar het publiek werden geworpen en een linnen duivel in brand werd gestoken.[83]

In het midden van de concentrische compositie van wolken, zegekrans en engelen, op het deksel van het 'hemelgat', is een gouden veelstralige zon weergegeven op een blauwe achtergrond (afb. 37). De zon is ongetwijfeld een latere schildering, maar kan in oorsprong uit de Middeleeuwen stammen.[84] Behalve een algemene aanduiding van de hemel kan de zon ook een verwijzing zijn naar het verschil tussen de hemelvaart van Elias en die van Christus: Elias werd met zijn vurige wagen gebracht naar het aardse paradijs, dat zich in het ondermaanse gebied bevond; Christus daarentegen steeg tot voorbij de zon, tot voorbij de laatste stoffelijke hemel, tot in het 'empyreum'.

Dit is de ultieme hemel, gelijk aan de goddelijke voortreffelijkheid.[85] De schitterende zon is dan Christus zelf nadat Hij is teruggekeerd naar waarvandaan Hij is gekomen. Dat Christus de zon zelf is, werd ook onderricht door een vriend van abt Suger, de grote godgeleerde Hugo de Saint-Victor. Hij steunde hierbij op de traditie van de oosterse mystiek.[86] De neo-platonische wijsgeer Plotinos (205-270) doceerde reeds dat het licht van God komt en dat het God zelf is.[87]

De ultieme hemel achter de zon was ook het gebied vanwaar de Heilige Geest met Pinksteren op de apostelen nederdaalde. Bij de eventuele dramatisering van Maria's hemelvaart was de zon als personificatie van Christus een even sterk symbool.[88] Maria werd immers ten hemel opgenomen als bruid van Christus.

De 'Zoete Naam van Jezus' in de zuidelijke zijbeuk

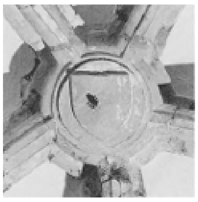
Op drie Bredase sluitstenen is een hoofd van Christus afgebeeld. De stenen zijn niet willekeurig over de ruimte van de kerk verdeeld, maar bevinden zich vlak bij elkaar in de vakken die de middelste zijkapel ten zuiden van het schip begrenzen: twee in belendende zijkapellen [Z8] en [Z10] (afb. 38E6, 39A, 38E4 en 39B) en één in de zijbeuk [R4] (afb. 38C5 en 39C). Het Christushoofd dat zich het dichtst bij het transept bevindt, is met grote vakkundigheid gekapt. De locatie van deze stenen verschilt onmiskenbaar van wat gebruikelijk was in gotische kerken. Dikwijls werd Jezus Christus, die, zoals Suger verwoordde, de ene muur met de andere verbindt, in de Late Middeleeuwen op meer dan één sluitsteen afgebeeld, waarbij zijn beeltenis dan in verschillende vormen was uitgevoerd en willekeurig verspreid over het gebouw terug te vinden.[89]

In Breda is het type van de uitgebeelde Christus dat van het 'Heilig Aanschijn'.[90] De stenen moeten misschien in verband worden gebracht met de verering van de 'Zoete Naam van Jezus'. De verering van de Naam van Jezus was in Nederland na 1450 zeer in trek. Jan Brugman (circa 1400-1473), de legendarische prediker, was in 1445 minderbroeder geworden en ijverde voor de verspreiding van deze godsvrucht. Hij volgde hiermee het voorbeeld van zijn medebroeder Bernardinus van Siena die in 1444 stierf en in 1450 reeds heilig werd verklaard. Bernardinus propageerde deze op Christus georiënteerde vroomheid in Midden- en Noord-Italië. In Nederland vond de verering van de Zoete Naam van Jezus grote weerklank bij de Moderne Devoten. Op stadhuizen, woningen, vaatwerk, distekens enzovoorts, werden inscripties aangebracht met Jezus' naam of de initialen 'IHS'.[91] Vanaf het midden van de vijftiende eeuw werden op sluitstenen in kerken ook de initialen van Jezus of afbeeldingen van zijn hoofd gebeiteld of geschilderd. Voor de weergave van dit hoofd werd het Christustype gebruikt dat beschreven wordt in de zogenaamde brief van Lentulus aan de Romeinse senaat: het hoofd van een man met lange haren die in het midden gescheiden zijn, een snor en een in tweeën gesplitste baard.[92] Deze beeltenis is ook terug te vinden op een 'sudarium' of zweetdoek dat in Rome bewaard werd en aan bedevaarders getoond werd. Het aangezicht van Christus werd volgens de legende in dit doek afgedrukt, toen Veronica Christus' gezicht tijdens Diens kruisdraging naar Golgotha, afveegde. Het gezicht van Christus werd, vaak met de contouren van de doek, op de prentjes afgebeeld en door de bedevaarders van Rome mee naar huis gebracht. De beeltenis was zo populair dat ook elders in Europa gelijke prenten werden gemaakt, die als devotiebeeld en als inspiratie voor een geestelijke pelgrimage konden dienen.[93] Alhoewel de twee

westelijke stenen grof gekapt zijn, waardoor bijvoorbeeld de scheiding van de baard op de steen in de zijbeuk niet zo duidelijk is, mag gesteld worden dat het in Breda toegepaste Christustype een Heilig Aanschijn is, zonder doek.

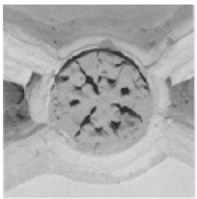
Een altaar aan de zuidzijde van de kerk werd aan de Naam van Jezus toegewijd. Zouden deze sluitstenen een specifieke plaatsaanduiding kunnen zijn van de kapel waar deze devotie plaatsvond? Volgens de archivalische bron werd er inderdaad een ‘Outaar van den “zoeten naam Jesus, St Bartholomeus enz.” by de Vonte, gesticht in 't jaar 1506, [...]’.[94] Dit altaar stond er dus al vóór de laatste bouwcampagne die rond 1538 ten einde liep.[95] De vakken waarin de drie sluitstenen zich bevinden zijn - alhoewel vlak bij elkaar gesitueerd - volgens het bouwhistorisch onderzoek tijdens twee verschillende bouwfasen tot stand gekomen. Het tijdsverschil blijkt ook uit de afwerking van de stenen: de meest oostelijke [Z8] (afb. 38E6) is duidelijk van betere kwaliteit is. De betreffende kapel dateert van het derde kwart van de vijftiende eeuw, maar de sluitsteen wijkt in stijl en technische uitvoering af van de andere uit die periode en kan best enkele decennia later geplaatst zijn. Door de scherp gebeitelde gelaatstrekken en het chiaroscuro in de haarpartijen - dit laatste vermoedelijk met een lopende boor aangebracht - is het gezicht meer beeldend en expressiever geworden. De twee westelijke Jezushoofden [R4] en [Z10] daarentegen vertonen door hun

A1

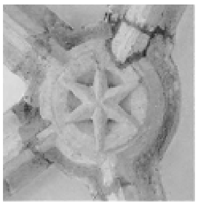


A2

A3

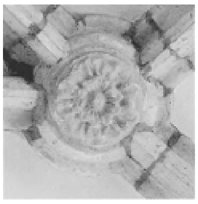


A4

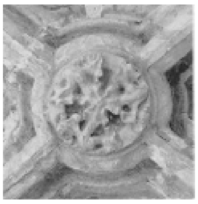


B1

B2

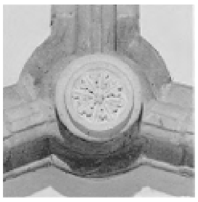


B3

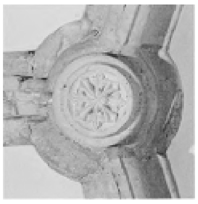


B4

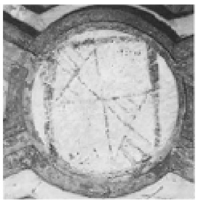
C1



C2



C3

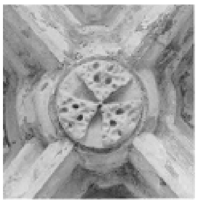


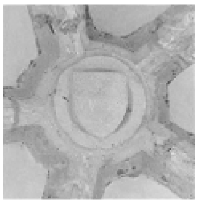
C4

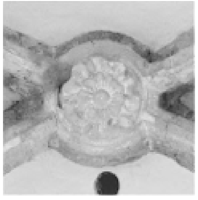
D1

D2

D3

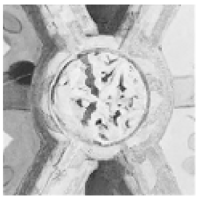

D4


E2

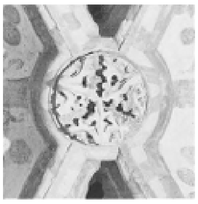

E3

E4

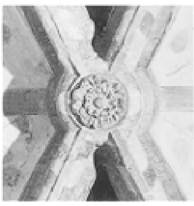
A5



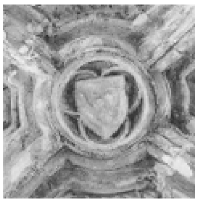
A6



A7



A8

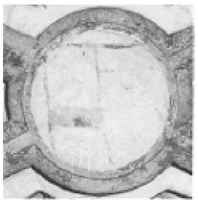


B5

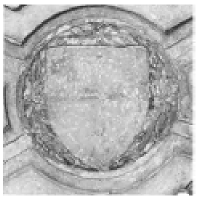
B6

B7

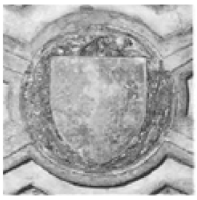
B8



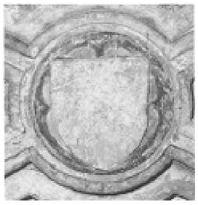
C5



C6

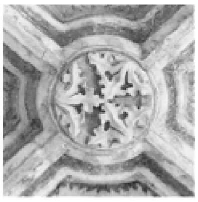


C7

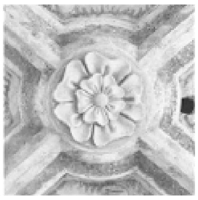


C8

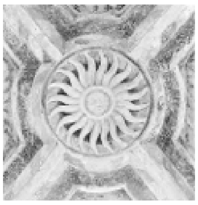
D5



D6



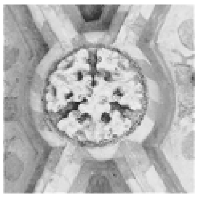
D7



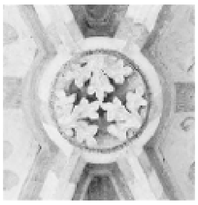
D8

E5

E6

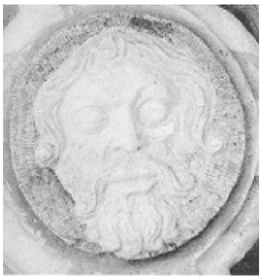


E7



E8

38 Sluitstenen in het schip, zijbeugen en kapellen; van links (p. 56) naar rechts (p. 57) is van west naar oost. **A1** Vier als een windroos geschikte gestileerde Franse lelies met daartussen lancetvormige bladen: in vak [M6, n]. **A2** Onbewerkt schild: in [N12]. **A3** Zon met tien stralen: in vak [N11]. **A4** Drie radiaal geschikte bosjes van drie stengels met klavervormige bladen: in vak [N10]. **A5** Maan met afnemende sikkel: in vak [N9]. **A6** Zoals A4: in vak [N8]. **A7** Zoals A4: vak [N7]. **A8** Roos met twee kransen van vijf kroonbladen: in vak [N5]. **B1** Ster met zes rechte stralen op platte ring: in vak [L7, w]. **B2** Zon met veertien stralen: in vak [L7,o]. **B3** Bloem met twee schaliegewijs geplaatste lagen van zes kroonblaadjes: in vak [L6]. **B4**. Zoals A4: in vak [L5] **B5** Schild op een driepas: in vak [L4]. **B6** Drie spiraalvormig geordende eikenbladen: in vak [L3]. **B7** Zoals A4: in vak [L2]. **B8** Maan als wassenaar: in vak [L1]. **C1** Vier Franse **l**elies zoals A1, met daartussen kelkvormige bladen en in het midden een ring: in vak [M6, w]. **C2** Vier Franse **l**elies zoals A1, met daartussen vioolvormige bladen: in vak [M6, z]. **C3** Vier Franse **l**elies zoals A1, met daartussen kelkvormige bladen: in vak [M6, o]. **C4** Beschadigde steen, mogelijk drager geweest van het wapenschild van de hoogste plaatselijke autoriteit in Breda: in vak [M5]. **C5** **I**dem: in vak [M4]. **C6** Schild in krans van eikenloof: in vak [M3]. **C7** Schild omringd met acanthus: in vak [M2]. **C8** Schild op afgeplatte vierpas met in de punt een schuinliggend baniervormig blazoen: in vak [M1]. **D1** Zoals A7: in vak [R7, w]. **D2** twaalfstralig hemellichaam: in vak [R7,o]. **D3** Twee spiraalvormig geordende eikenbladen: in vak [R6]. **D4** Atypisch motief met drie cirkelsectoren: in vak [R5]. **D5** Christushoofd: in vak [R4]. **D6** Zoals A4: in vak [R3]. **D7** Roos met twee kransen van vijf kroonbladen: in vak [R2]. **D8** Zon met twintig stralen: in vak [R1]. **E2** Onbewerkt schild: in [Z12]. **E3** Bloem met zes kleine en daaronder zes grote kroonbladen: in vak [Z11]. **E4** Christushoofd: in vak [Z10]. **E5** Ster met zes rechte stralen op platte ring: in vak [Z9]. **E6** Christushoofd: in vak [Z8]. **E7** zoals A7: in vak [Z7]. **E8** zoals A7: in vak [Z6] (foto's RDMZ, 2000-20001).



A

B

C

39 Sluitstenen met het ‘Heilig Aanschijn’ van Christus. **A** Gebeiteld na 1500: in vak [Z10]. **B** Idem: in vak [R4]. **C** De meest vakkundige gekapte uit het midden van de vijftiende eeuw: in vak [Z8] (foto's RDMZ 2001).

grovere afwerking meer overeenkomst met de stenen in de meest westelijke traveeën, die rond 1535 kunnen worden gedateerd. Het verschil in datering van de stenen hoeft hun verwijzing naar de Jezusdevotie niet te weerspreken. Omdat de huidige doopkapel pas in de laatste bouwfase tot stand kwam, moet de vont, toen het altaar geplaatst werd, meer oostwaarts hebben gestaan. Het is niet ondenkbaar dat het Jezusaltaar tijdens of na de laatste bouwfase is verhuisd van bijvoorbeeld de derde naar de vijfde travee, gerekend vanaf het transept naar het westen toe, en dat de locatie steeds werd gemarkeerd met een steen met het Heilig Aanschijn. De precieze rol van de derde, de middelste steen [R4] is niet duidelijk, maar het geheel van de drie gelijke stenen wijst op de idee van continuïteit die de opdrachtgevers bij het bouwen koesterden.

Wapenschilden in het middenschip

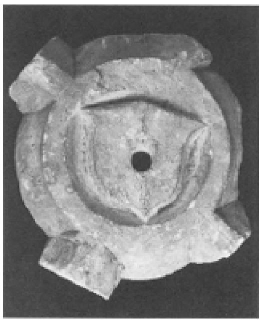
In de overige gewelven beelden de sluitstenen geen goddelijke of menselijke figuren uit. Opvallend zijn onder meer de vele wapenschilden die in de verschillende delen van het kerkgebouw voorkomen.

De vijf gewelven in het middenschip tussen de viering en de torenvoet zijn gesloten met stenen van dezelfde grootte als die in het hoogkoor en het transept. Van oost naar west zijn er drie stenen [M1]-[M3] (afb. 38C7, 38C8 en 38C6) die, in laag reliëf, de vorm van een wapenschild dragen. Dan volgen twee stenen [M4]-[M5] (afb. 38C5 en 38C4) waar enkele zwarte lijnen op de raaplaag zijn aangebracht, als een ruwe schets van een heraldisch wapen. Op basis van archivalische bronnen komt Kalf tot de slotsom dat deze laatste twee stenen waarschijnlijk in 1535 geplaatst werden.[96] Niets van de oorspronkelijke sculpturen of schilderingen op deze twee stenen is overgebleven.

De schilden op de drie oostelijke stenen in het middenschip, die rond 1465 geplaatst werden, hebben alle dezelfde vijftiende-eeuwse vorm: een vlakke bovenkant en een gebogen in een stompe spits uitlopende onderkant. Het oppervlak van de drie schilden is ongelijkmatig met verschillende lagen rode verf bedekt en daardoorheen zijn ook resten van geel pigment zichtbaar. Boven het rood zijn nog duidelijk blauwe verfsporen waarneembaar, echter onvoldoende om de oorspronkelijke heraldische verdelingen en stukken te kunnen herkennen. Op verschillende plaatsen zijn onregelmatige, diepe krassen gekerfd tot in de onderliggende witte kalk- en raaplaag. Rondom elk van de drie schilden werden motieven op de stenen aangebracht. Ze zijn in reliëf uitgevoerd en groen geschilderd. Op de steen in het gewelf naast de viering [M1] (afb. 38C8) is een vierpas met afgeplatte rondingen ingeschreven in een cirkel die de rand van de steen markeert; de volgende steen [M2] (afb. 38C7) is versierd met door elkaar verstrengelde acanthusbladeren en de laatste [M3] (afb. 38C6) is getooid met een krans van eikenbladeren.

Beschadigingen hebben niet alleen de esthetische kwaliteit aangetast, maar ook de geschiedkundige waarde verloren doen gaan. De wapenschilden op de sluitstenen in het middenschip - een prominente plaats - moeten een bijzondere betekenis hebben gehad. Zo is het mogelijk dat deze schilden het wapen droegen van hen die de bouw van de kerk of een deel ervan hadden gefinancierd of op een andere wijze het plaatselijk kerkelijk leven opmerkelijk goedgunstig hadden bejegend. Maar zij kunnen ook de hiërarchie van de verschillende plaatselijke en landelijke overheden hebben weergegeven, zoals bijvoorbeeld de vijf sluitstenen in het middenschip van de kathedraal van Antwerpen. Die verbeelden vanaf de viering naar het westen achtereenvolgens het wapen van de stad, van het markgraafschap, van het hertogdom Brabant en van de landvoogden Isabella en Albrecht.[97] Het Antwerpse middenschip werd echter rond 1480 overwelfd, zodat de twee meest westelijke stenen - die van de landvoogden uit het begin van de zeventiende eeuw - niet origineel kunnen zijn. Dit is weer een merkwaardige overeenkomst met Breda, waar de twee westelijke stenen van het middenschip [M4]-[M5] (afb. 38C5 en 38C4) eveneens het resultaat van een aanpassing lijken te zijn geweest. De twee Bredase westelijke stenen waren waarschijnlijk vlak, zoals de drie oostelijke, en konden beschilderd worden. En ook deze waren misschien voorbehouden aan de wapens van de hoogste contemporaine autoriteit, op zeker moment Albrecht en Isabella. Na het overlijden van Albrecht en de daaropvolgende beëindiging van het twaalfjarige bestand (1609-1621) bleef Breda nog twee jaar onder opstandig republikeins bewind. Werden toen de eventuele symbolen van de vertegenwoordigers van het Spaans-Habsburgse gezag verwijderd?

Het oostelijke gewelfvak in het middenschip [M1] (afb. 38C8) bevindt zich het dichtst bij het hoogkoor. Daarom is dit vak het belangrijkste van de vijf en het wapen



40 Los bewaard gebleven sluitsteen (foto RDMZ, 2002).

dat daar aangebracht was, zal de meeste betekenis voor de Bredase gemeenschap hebben gehad. Bijgevolg zou de steen die het gewelf van dit vak sloot, het stadswapen kunnen hebben voorgesteld zoals dat ook in Antwerpen het geval is. Daarbij moet worden opgemerkt dat de Onze-Lieve-Vrouwekerk ook de rol van een stadskerk had. Het stadsbestuur had vroegmissen gesticht voor het volksaltaar dat in de viering zelf stond en de bank die erbij stond opgesteld was mogelijk bestemd voor burgemeesters en schepenen. Deze bank moet ten westen van het altaar en dus in of bij het hier besproken vak naast de viering [M1] hebben gestaan.

In het schild van de steen in het oostelijk vak [M1] is onderaan bij de punt een schuingeplaatste rechthoek zichtbaar, uitgevoerd in een iets hoger reliëf en in een iets rodere en zeer egale kleur.[98] De rechthoekige vorm, waarvan de hoogte ten opzichte van de breedte in de heraldische verhouding van 8 tot 7 staat, beantwoordt aan de baniervorm van een schild. De rechthoek kan verklaard worden uit de wens het betreffende wapen extra cachet te geven. Wanneer men in de beeldende kunst een wapen van extra versierselen wilde voorzien, zoals een helmteken of schildhouder, dan kon dit wapen 'schuinliggend' afgebeeld worden met de versierselen op de bovenste punt. Men ging er dan vanuit dat het schild als het ware op of onder de versierselen aan een muur was opgehangen.[99]

Om de hierboven ontwikkelde hypothese te vervolledigen moet ook aandacht worden geschonken aan de twee volgende stenen [M2]-[M3] (afb. 38C7 en 38C6). Als we uitgaan van een opklimmende hiërarchische reeks, kunnen hier bijvoorbeeld het blazoen van de baronie en dat van het hertogdom geschilderd zijn geweest.

Een kleinere sluitsteen met een schild op een driepas [L4] (afb. 38B5) sluit het middelste vak van de noordelijke zijbeuk. Met een verrekijker is zichtbaar dat er grote stukken zijn uitgeslagen en dat daarna het geheel oranjerood werd geschilderd. De sluitsteen in de doopkapel [Z12] (afb. 38E2) en die in de tegenoverliggende hoekkapel [N12] (afb. 38A2) dragen een onbewerkt schild. In vijf vakken van de kooromgang, van [A6] (afb. 32A4) tot en met [A10] en de twee vakken in het zuid-oosten daarvan [Z1]-[Z2] zijn de gewelven gesloten met sierschildjes. Het model is renaissancistisch: aan de boven- en/of onderkant zijn de blazoenen accoladevormig, opzij curvilineair uitgesneden. Deze vorm stamt uit de tijd dat de omgang overwelfd werd, het tweede kwart van de zestiende eeuw. Dergelijke 'lege' schildjes zijn gebruikelijk in de renaissancistische sierkunst.[100] In de kerk wordt ook een losse sluitsteen bewaard, waarop eveneens een schild in reliëf is uitgebeiteld, met in het midden een kleiner gelijkvormig schild, een zogenaamd hartschild (afb. 40). Deze steen zou afkomstig kunnen zijn uit een van de beide vakken in de kooromgang [A4]-[A5] zonder versierde steen.

De sierschildjes in de overkluizing van de twee oostelijke vakken van de Heilig-Sacramentskapel [Z3]-[Z4] (afb. 32D3 en 32D2) zijn nog bevalliger: de bovenste hoeken zijn afgesneden, een welving in het midden deelt het schild en de onderkant is opgekruld. Het meest oostelijke schild is, als een trompe-l'oeil, uitgevoerd met een bevestigingslint. Ook de gewelven van de bijgebouwen aan de zuidkant [C1]-[C3], met de consistoriekamer, zijn van kromlijnige sierschildjes voorzien. Deze zijn echter onregelmatiger van vorm en daarom duidelijk later dan het gebouw zelf. Door het aanbrengen van lampen en een sprinklerinstallatie werden zij beschadigd.

Gods schepping in de zijbeuken, de zijkapellen, de kooromgang en onder de toren

Voor de eenentwintigste-eeuwse toeschouwer zijn bloemen, planten en hemellichamen profane onderwerpen. Hun aanwezigheid in kerken wordt vaak gezien als een uiting van de ‘horror vacui’, de zucht van de middeleeuwer om elk leeg oppervlak te versieren. In de Middeleeuwen werd dit strenge onderscheid tussen profane en religieuze onderwerpen echter niet gemaakt. Menselijke afbeeldingen dienden te voldoen aan een of meer van de drie doelstellingen die Johannes van Genua in zijn ‘Catholicon’ had bepaald.[101] Maar daarnaast waren er ook de planten en dieren op de grond, de vissen in het water en de vogels en hemellichamen in de lucht; de voorstelling van deze creaturen getuigde van de lof van de Schepper.[102] Dit beginsel gold ook voor de sluitstenen: vaker dan de figuren - met uitzondering van Christus in het oosteinde van het koor - werden er plantaardige motieven op uitgebeeld.[103]

In Breda zijn geen dieren op de sluitstenen weergegeven, maar de aarde en de hemel zijn hier verbeeld door een overvloed aan vegetatieve en stellaire motieven. Bij de vegetatieve motieven valt op dat er slechts zes basisvormen werden toegepast. Bij deze vormen werd klaarblijkelijk van een meetkundige figuur en niet van de

41 Netgewelf met knoppen: in vakken [R6] en [R7] (foto RDMZ, 2001).

natuur uitgegaan. Kimpel en Suckale maken een onderscheid tussen het geometrisch gestructureerd en het natuurgetrouw weergeven van loof- en bloemwerk.[104] Dit laatste was ondergeschikt aan het bouwwerk: wanden werden ermee versierd, soms in de vorm van friezen. Het eerste, afgeleid uit de vrije kunsten, waaronder de 'geometrica' en de 'mathematica', was zuiverder en stond op een hoger niveau dan het gebouw. Daarom werden de geometrische plantkundige motieven op de belangrijkste, de symbolisch meest functionele bouwonderdelen - zoals sluitstenen - aangebracht.

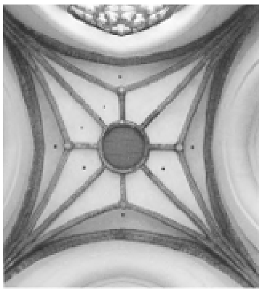
Het is aannemelijk dat de motieven op de sluitstenen, zoals die in Breda, door de steenhouwer zelf in de bouwloods werden gekapt. Deze vakman was gewoon te werken met een passer of sjabloon en zo bracht hij een cirkelvormige compositie tot stand, die opgebouwd werd door een motief dat een aantal keren gerepeteerd werd. Op basis van dit kenmerk kunnen de stenen in een aantal groepen worden onderverdeeld, gebaseerd op het aantal herhalingen van het motief. Dat aan het aantal herhalingen een symbolische waarde moet worden gehecht, lijkt niet aannemelijk; dat de afwisseling op zichzelf de verscheidenheid aangeeft van Gods schepping, is wel goed mogelijk. Zeker is het, dat de variatie van het motief en de frequentie een boeiend geheel opleveren.

Het meest komen stenen voor met drie groepjes van klavervormige bladeren [N5], [N7] (afb. 38A7), [N8], [N10], [L2], [L5], [R3], [R7,w] (afb. 38D1) en [Z6]-[Z7]: vanuit drie op gelijke afstand gelegen punten op de omtrek van de steen ontspruiten telkens drie stelen die aan het uiteinde in een drielobbig blad uitgroeien. Dit bladwerk doet zo nu en dan ook aan gestileerde eikenbladen denken, waarbij soms de middennerf in reliëf wordt aangezet. Eénmaal is er een variant waarbij de drie tuiltjes slechts twee in plaats van drie stengels bevatten [A13] (afb. 32C1). Opvallend is dat het motief met klavervormige bladeren zich haast uitsluitend voordoet in de eerste vier traveeën ten westen van het dwarsschip, die rond 1465 overkluisd werden. Alleen een kleine steen in een netgewelf, een zogenaamde knop, [R7,w] (afb. 38D1 en 41) in de meest westelijke travee wijkt af van deze regel.

Op een tweede reeks stenen (drie in de kooromgang [A2], [A11] (afb. 32C3) en [A12] en een in elke zijbeuk [L3] en [R6] (afb. 38B6 en 38D3) zijn de bladeren spiraalvormig in plaats van radiaal geordend. Tegen de rand van de steen zijn op gelijke afstand en in dezelfde richting - met de klok mee of tegen de klok in - drie bladeren met gegolfde randen gebeiteld. De bladeren zijn duidelijk van elkaar gescheiden en hebben enige gelijkenis met het eikenblad. Van al het in Breda aanwezige loofwerk zijn zij het meest naturalistisch uitgewerkt. De steen in de zuidelijke zijbeuk naast de torenvoet [R6] (afb. 38D3) vormt met zijn tweeledige spiraal een uitzondering: de bladeren liggen omgekeerd gespiegeld ten opzichte van elkaar, zijn scherp gebeiteld en sierlijk gebogen. De rijkere uitvoering van deze steen kan misschien aan een restauratie worden toegeschreven.

Eén steen in de zuidelijke zijbeuk [R5] (afb. 38D4) past niet in een van de beide tot nu toe beschreven groepen met in hoofdzaak driedelige motieven. Op deze steen zijn drie cirkelsectoren in reliëf gekapt met daarin talrijke gaten. Deze steen met zijn atypisch motief werd waarschijnlijk veel later in het gewelf geplaatst.

Het kostbaarste bouwdeel, de toren, kreeg ook binnen in de kerk een rijke versiering:



42 Stergewelf onder de toren: in vak [M6] (foto RDMZ, 2001).

het klokkengat met een diameter van circa twee meter dat zich onder in het gewelf van de torenvoet bevindt, werd gevat in een stervormig ribbenmotief [M6] (afb. 42). De vier sluitstenen of knoppen die hierin concentrisch werden geplaatst, vormen de derde hoofdgroep. Het patroon op deze stenen is ongebruikelijk. Vanuit het midden van elk van deze knoppen straalt in de vier richtingen een drielobbig blad uit naar de omtrek. Dit blad heeft meer weg van de gestileerde Franse lelie dan van het eikenblad dat we eerder tegenkwamen. Tussen de lelies werd, als ware het een variatie op de onderverdeling van een windroos, telkens een ander bladmotief gekapt: vier kelk-, viool- [M6,z] (afb. 38C2) of lancetvormige bladen [M6,n] (afb. 38A1). Ook de twee dessins met kelkvormige bladen vertonen een verschil, want op de ene [M6,w] (afb. 38C1) werd in het centrum een plat ringetje in reliëf gehakt, op de andere [M6,o] (afb. 38C3) niet. Met hun fantasierijke variatie dragen deze knoppen bij aan de versiering van de torenvoet.

In de kooromgang [A1] en [A3], de rechterzijbeuk [R2] (afb. 38D7) en de Heilig-Sacramentskapel [Z5] (afb. 32D1) komt een vierde hoofdvorm voor met het getal vijf als basis. Rond een cirkelvormige gepointilleerde kern bevindt zich een dubbele, als schaliën opgebouwde krans met telkens vijf kroonbladeren waarvan de punten lichtjes terugkrullen naar het midden. Het is een bloem met tien bloemblaadjes, weliswaar in natuurlijke stijl, maar zonder dat men een bestaande bloem erin kan onderscheiden.

A

B

C

D

E

43 ‘Levende’ hemellichamen met een gezicht. **A** Zon met twintig stralen: in vak [R1]. **B** Zon met veertien stralen: in vak [L7,o]. **C** Zon met tien stralen: in vak [N11]. **D** Maan als wassenaar: in vak [L1]. **E** Maan met afnemende sikkel: in vak [N9] (foto's RDMZ, 2001).

Dit motief komt ook in de heraldiek voor waar het staat voor de alleenstaande roos zonder steel.[105]

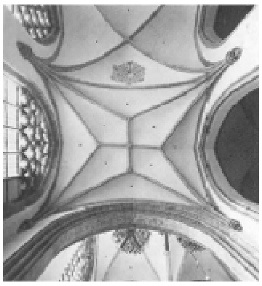
De twee stenen tenslotte die werden geplaatst in het vak ten noorden van de torenvoet [L6] (afb. 38B3) en in de daartegenover liggende zuidelijke zijkapel [Z11] zijn zesdelig. Zij hebben veel overeenkomst met de voorgaande groep: de bloem heeft nu rond het hart zes in plaats van vijf radiaal geschikte kroonblaadjes en daaronder zijn, schaliegewijs, opnieuw zes blaadjes zichtbaar. De stenen lijken van een andere steensoort te zijn en maken een grove indruk, alsof ze verweerd zijn. Bovendien komen ze over als een verkeerd begrepen imitatie van de heraldische roos. Wellicht werden ze veel later dan het gewelf geplaatst.

In de zijbeuken en bijbehorende kapellen bevinden zich eveneens sluitstenen in de vorm van de zon, de maan en de sterren. Dit is het heelal, een onderdeel van de schepping, dat door de bouwers eveneens werd aangebracht tot lof en eer van God. De zon en de maan hebben steeds gezichten (afb. 43), de sterren niet. De reden is dat alles wat zich schijnbaar in het uitspansel beweegt, ‘leeft’ en daarom een ziel moet hebben. De sterren staan stil en zijn dus zonder ziel. De zonnen hebben tien [N11] (afb. 38A3), veertien [L7,o] (afb. 38B2) en twintig [R1] (afb. 38D8) gevlamde stralen en de sterren hebben zes rechte [L7,w, Z9] (afb. 38B1 en 38E5) of twaalf gevlamde [R7,o] stralen. Tussen de stralen van de sterren is een platte ring in reliëf zichtbaar die de omtrek van de steen aanduidt. De manen [N9] en [L1] (afb. 38B8) zijn als wassenaar uitgebeeld. Ook deze hemellichamen zijn geometrische motieven die volledig met een passer konden worden uitgetekend. De eerder aangehaalde opmerking van Kimpel en Suckale met betrekking tot de hogere rang van geometrisch gestructureerd loof- en bloemwerk is zeker ook hier van toepassing.

Twee van deze sluitstenen hebben een bijzondere betekenis. Het zijn de zon en de maan in het meest oostelijke vak van de zijbeuken van het schip. De zon in het zuiden [R1] (afb. 38D8) drukt het goede, het eeuwige, Christus uit. De maan in het noorden [L1] (afb. 38B8) staat voor het kwade, het onbestendige, de met de erfzonde belaste mens. De maan immers wordt belicht door de zon en haar gestalte verandert in de tijd. Als paar te zamen wordt door de zon, Christus, en door de maan, Maria of ‘Ecclesia’ (de Kerk), belichaamd.[106] Deze symboliek werd in de Middeleeuwen vaak in verband gebracht met de kruisdood van Christus en dat was ook het geval in Breda. De vereniging van de menselijke ziel, in de vorm van de Kerk, met Christus - dit is de betekenis van het mystieke huwelijk van Christus met Maria - werd mogelijk gemaakt door het kruisoffer.[107] De beide sluitstenen zijn als merkstenen schuin links en rechts gesitueerd van het Heilige-Kruisaltaar dat vroeger in de viering stond opgesteld, en van een triomfkruis dat waarschijnlijk hoog op het oksaal bevestigd was.

De vijf wonden van het Sacrament in de Heilig-Sacraments- of Niervaartkapel

Het bevallige lijnenspel van de ribben in de ruimte aan de oostzijde van de ingang aan de Marktzijde (dit is de zuidzijde) [Z5] (afb. 44) springt meteen in het oog. De ribben zijn er volgens een afwijkend motief, dat van een netgewelf, geslagen.[108] Vanuit de pijlers in de vier hoeken van het betreffende vak lopen telkens niet één maar twee ribben schuin ten opzichte van elkaar in de richting van de overkant. Elke rib loopt met een rib vanuit het naastgelegen hoekpunt in een excentrische sluitsteen samen. Deze vier stenen zijn op gelijke afstand van een vijfde, centrale, sluitsteen gesitueerd



44 Netgewelf met vijf knoppen die de wonden van Christus in de vorm van rozen uitbeelden: in vak [Z5] (foto RDMZ, 2001).

[Z5 (m)] (afb. 32D1). Ze zijn op hun beurt met de centrale steen verbonden door middel van ribben die samen een Grieks kruis vormen. De op deze wijze overkluisde ruimte maakt deel uit van de kapel van het Sacrament van Mirakel van Niervaart.

De vijf sluitstenen, die het midden en de uiteinden van het Grieks kruis aangeven, hebben de vorm van een roos. Zij duiden de vijf wonden aan van de gekruisigde Christus.[109] Hier verwijst dit motief naar een zogeheten 'dreigwonder' van het Sacrament dat rond 1300 door Jan Bautoen in de vorm van een hostie in het nu verdronken dorp Nieuwervaert of Niervaart werd gevonden, en daarna weer geschiedde toen deze hostie door een afgevaardigde van de bisschop van Luik, Macarius, werd onderzocht.[110] De hostie bloedde toen Bautoen haar ontdekte. Later probeerde de twijfelende Macarius de hostie te doorboren en werd overtuigd van de werkelijke tegenwoordigheid van Christus toen uit vijf gaten opnieuw bloed vloeide.[111]

Het Sacrament van het Mirakel van Niervaart was in 1449 op plechtige wijze naar de kerk in Breda overgebracht,[112] verrichtte ook daar verschillende wonderen en trok talloze bedevaarders. Voor hen was er een nieuwe grote ruimte nodig waarin zij het Sacrament konden vereren.[113] Waarschijnlijk was de Heilig-Sacramentskapel al gereed, toen de kooromgang en het bijgebouw met consistoriekamer (begonnen 1525) nog in aanbouw waren.[114] De aanleg van een netgewelf in deze Heilig-Sacramentskapel moet een bewuste keuze zijn geweest. Een netgewelf is bouwtechnisch moeilijker te verwezenlijken dan een stergewelf, want in het stabiele stergewelf behouden vier diagonale ribben, die van de pijler tot de centrale sluitsteen lopen, de oorspronkelijke functie van kruisribben. Maar alleen met een netgewelf kunnen de ribben de vorm aannemen van een Grieks kruis - in tegenstelling tot het andrieskruis bij normale kruisribben - zonder dat het door diagonaalribben wordt verstoord.[115]

Bij of kort na de ingebruikneming van de kapel liet de 'Broederschap vanden Heilighen Sacramente vander Nyeuwervaert' er een retabel plaatsen. Hierop werden in acht taferelen de belangrijkste gebeurtenissen rond het Sacrament weergegeven. Opvallend is dat van de vele wonderen die door het Sacrament werden verricht, alleen de twee bloedingen werden uitgebeeld.[116] Dat de bloedwonderen, waarvan de tekens bij de bouw van de kapel in het gewelf verankerd werden, het belangrijkste element waren bij de devotie tot het Sacrament kwam ook tot uitdrukking in een mirakelspel: de Brusselaar Jan Smeken schreef in opdracht van diezelfde broederschap vóór of in 1500 'Het Spel vanden Heilighen Sacramente vander Nyeuwervaert'. Hierin worden drie wonderen, waaronder de beide bloedingen, breed uitgemeten.[117] Het thema van de vijf bloedende wonden werd ook afgebeeld in een 'al secco' op de pijler tussen de vakken Z4 en Z5. De laat-middeleeuwse schildering

toont Christus aan het kruis tussen een knielende man en vrouw in gebedshouding. De vrouw lijkt model te staan voor gepaste vroomheid. Ze identificeert zich met het lijden van Christus want vanuit haar mond lopen vijf curven naar de vijf wonden van Christus. Het gebed van de man schijnt daarentegen geen goed voorbeeld te zijn. De vijf curven uit zijn mond lopen naar een gelijk aantal wereldlijke goederen die boven hem zijn weergegeven. De uitbeelding van de vijf bloedende wonden in het gewelf van de Heilig-Sacramentskapel stond dus niet alleen.

Door Van Goor wordt de locatie van de Heilig-Sacramentskapel niet meer vermeld.[118] De stigmata echter, die in de vorm van sluitstenen in de overkluizing werden verankerd, zijn waarschijnlijk bedoeld als een ‘eeuwige getuigenis’ en wijzen de bezoeker nu nog steeds aan, waar de verering van de miraculeuze hostie plaatsvond.

Besluit

De stenen die de vijftiende-eeuwse gewelven in de Onze-Lieve-Vrouwekerk sluiten, vertellen de bezoeker een verhaal. De stenen in de zijbeuken van het schip en in het westelijk deel van de kooromgang vormen met bloemen en planten, met de zon, maan en sterren een lofdicht ter ere van de Schepper. De geschiedenis van Christus' verlossingswerk op aarde wordt - van het begin tot het einde - verteld in het transept. De viering is een getuigenis van Christus' vaart ten hemel, vanwaar Hij zal wederkeren. In het hoogkoor stellen de sluitstenen het bruidsmaal in het vooruitzicht aan de uitverkorenen die, na het Laatste Oordeel, het hemelse Jeruzalem zullen mogen binnentreden.

Sommige stenen getuigen misschien van een politiek drama, zoals die in het middenschip met de wapenschilden. Andere stenen vertellen over het religieuze gebruik van een bepaald deel van de kerk, of met welke piëteit dit deel in betrekking stond. Dit geldt voor de zon en de maan - dit wil zeggen de bruidegom en de bruid -

bij het triomfkruis en Heilig-Kruisaltaar, en misschien ook voor de devotie tot de 'Zoete Naam van Jezus'.

In het zestiende-eeuwse welfsel verdween dit vertellende karakter van de sluitstenen. Wel werd nog het verhaal van het Sacrament van Mirakel van Niervaart in het gewelf van de betreffende kapel in herinnering gebracht, maar de meeste vakken werden toen versierd met stenen die toonbeelden zijn van de renaissancistische ornamentiek.

Het overige beeldhouwwerk; niet louter decoratief

Inleiding

De belangrijkste architectonische sculpturen naast de sluitstenen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk zijn die van de kapitelen, de kraagstenen en de lijsten onder de ramen. Daarbij zijn vooral vegetatieve motieven gebruikt, zoals het koolblad, de distel, de wingerd en het eikenloof. Aan de symbolische en decoratieve functie van dit beeldhouwwerk dat, zoals dit ook reeds Peeters opviel, bijzonder rijkgeschakeerd is, zal hier aandacht geschonken worden.[119] Daarnaast zal ook de ordonnantie van de binnenmuren worden besproken.

Opmerkelijk zijn de verschillende fantasie- en mengwezens die zich in het loofwerk van de kapitelen bevinden.[120] Om een juist begrip te krijgen van deze voorstellingen zal men zich moeten verdiepen in de geest van de christelijke Middeleeuwen. De middeleeuwers waren ervan overtuigd dat veel van dergelijke fabelwezens in werkelijkheid bestonden.[121] Dikwijls ook hadden deze wezens een zinnebeeldige functie, die aan de hand van de context kon worden geïnterpreteerd. Deze symboliek was reeds in de Karolingische verluchtingskunst tot bloei gekomen en rond 1100 waren de eerste van dergelijke motieven verschenen op ondergeschikte elementen (kapitelen en kraagstenen) van het kerkgebouw.[122] Hiermee kon op een eenvoudig te begrijpen wijze de heilsboodschap worden uitgebeeld. Om de beelden nog duidelijker te maken, werd ook gebruik gemaakt van symbolen geput uit niet-christelijke mythen.[123]

Het bladwerk op de kapitelen - en daarvan afgeleid dat op de kraagstenen - berust eveneens op een traditie die teruggaat tot in de Klassieke Tijd. In de Gotiek zal men echter minder waarde hebben gehecht aan de betekenis van deze bladversieringen dan aan die van de verschillende figuurtjes die in dit bladwerk schuil gaan.

Hier zal - waar nodig - ook nagegaan worden of er een relatie bestaat tussen deze sculpturen en het kerkgebouw in het algemeen en de Bredase Onze-Lieve-Vrouwekerk in het bijzonder. Vaak zal een stilistische analyse de vormen kunnen verklaren en soms zal een vergelijking met andere voorbeelden uit de regio een periodisering mogelijk maken.

Het kapiteel, een bevoorrechte plaats voor plantaardige motieven

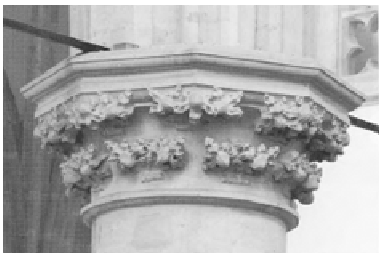
Het oerbeeld van een zuil is de boom.[124] De Grieken en de Romeinen gaven daaraan vorm door acanthusbladen op de kapitelen, een vegetatieve element dat de indruk

gaf van opwaartse groei.[125] In de Middeleeuwen werd de gewoonte kapitelen te bekleden met een plantaardige versiering voortgezet.[126] De Romaanse bouwkunst voorzag ze van een kelkvormige krans van acht gestileerde puntige bladen in laag reliëf.[127] In de gotische periode werden de bladsoorten geleidelijk gecompliceerder en meer naturalistisch.[128] In combinatie met de ritmische opeenvolging van de zuilen ontstaat het effect van een dreef die de blik van de toeschouwer naar boven en naar voren moet richten.[129]

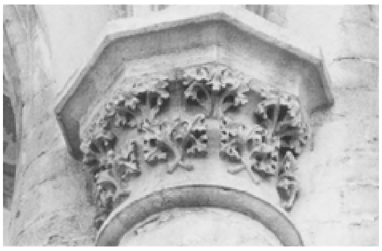
In overeenstemming met een oude algemene traditie in de Nederlanden worden de gewelven in het schip en de zijbeuken en in de westelijke traveeën van het hoogkoor en de omgang van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda gedragen door machtige ronde zuilen. Ook in de vroege Scheldegotiek en in de Maaslandse gotiek werd dit architectuurelement toegepast. Tijdens de late gotiek in Brabant werd deze sobere schacht bekroond met een kapiteel versierd met gekrulde koolbladen,[130] een motief dat ook in de Onze-Lieve-Vrouwekerk is terug te vinden. De overgang van schacht naar kapiteel bevindt zich in Breda op ongeveer zeven meter hoogte en werd geaccentueerd door een astragaal of nekring in de vorm van een geriemde rondstaaf.

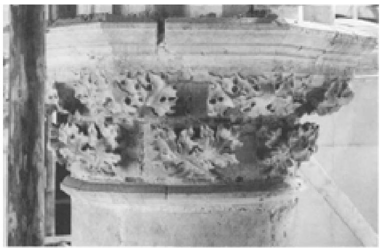
De achthoekige abacus, een plaat die het kapiteel afdekt, lijkt door zijn profilering de hiërarchie aan te geven van de plaats waar de zuil of de colonnette zich bevindt. In hoogkoor, schip en dwarsbeuk is hij opgebouwd uit een hiellijst tussen twee

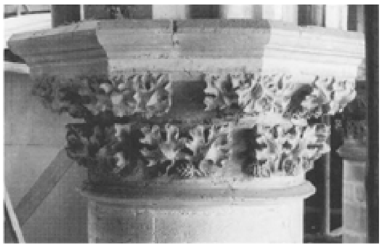
A

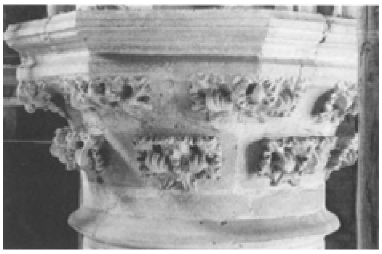

B

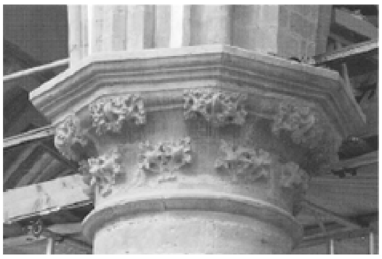
C


D


E


F


G


H

45 Kapitelen (telling van de zuilen in het koor van west naar oost, in het schip van oost naar west). **A** Krulkoolbladen: op tweede noordelijke zuil in het hoogkoor. **B** Eikenloof met diep uitgesneden lobben en met eikels in de onderste krans: op de eerste zuidelijke zuil in het hoogkoor. **C** Distels: op de eerste noordelijke zuil in het hoogkoor. **D** Koolblad op de halfzuil in de noordelijke zijbeuk: tussen de zijkapellen [N7] en [N8] (foto's RDMZ, 2002). **E** Esachtige bladen: op de tweede noordelijke zuil in het schip. **F** Wingerds met druiven: op de tweede zuidelijke zuil in het schip. **G** Aan elkaar vergroeide koolbladen: op de vierde noordelijke zuil in het schip (foto's RDMZ, G.Th. Delemarre, 1955). **H** Klein, scherp getekend koolblad in laag reliëf: op de eerste noordelijke zuil in het schip.

banden; tussen het hol en bol van de lijst bevindt zich eveneens een, zij het smallere, band. In de zijbeuken is de uitvoering eenvoudiger: dezelfde hiellijst onder één band. In de kooromgang ontbreekt ook de hiellijst en heeft de abacus slechts één band.

In het begin van de vijftiende eeuw is in de Brabantse gotiek, zoals die ook in Breda werd toegepast, het plantaardige motief geëvolueerd tot twee kransen van acht op onderling gelijke afstand geordende bosjes krulkoolbladen (afb. 45A).[131] Maar, zoals verder zal blijken, kent Breda daarnaast ook enkele andere plantaardige vormen, die overigens op dezelfde wijze werden geschikt. De bosjes in de onderste krans bestaan telkens uit twee bladen waarvan de stelen - die uit een punt net boven de nekring lijken te groeien - en de randen elkaar raken. In de bovenste krans zijn er telkens drie bladen gebundeld: twee zijn er naar boven gericht met daartussen één die vanuit de dekplaat naar onder is gewend. De bladen in de ene krans zijn met een halve tussenruimte verschoven ten opzichte van de andere, de onderste op een cilinder met eenzelfde doorsnede als de zuil, de bovenste geplaatst onder de hoeken van het achthoekig bovenvlak van de op die cilinder aansluitende kelkvormige kapiteelkern. De bladen zijn afzonderlijk aan de kern gehecht en sluiten onderling niet voldoende dicht op elkaar aan om een op zichzelf staand geheel te vormen. De kern van het kelkkapiteel blijft zichtbaar, ondanks dit hoge reliëf.

Het koolbladwerk op drie kapitelen in het hoogkoor - dat op de beide oostelijke vieringpijlers en dat op de tweede noordelijke zuil vanaf de viering geteld - vertoont een sterke overeenkomst met dat in het koor van de Sint-Gertrudiskerk in Bergen-op-Zoom uit het midden van de vijftiende eeuw. De bladen hebben een dubbel drietallige bladvorm[132] en zijn diep ingesneden, golvend, hoog gewelfd en dikvlezig.[133] De nerven zijn in reliëf op deze breed uitwaaierende bladen aangebracht.

Maar de botanische inventaris in Breda biedt méér dan koolbladen alleen. Op twee kapitelen aan de zuidzijde van het hoogkoor, op de eerste (afb. 45B) en derde zuil vanuit het westen gezien, zijn de lobben dieper uitgesneden. Het is eikenlof, wat wordt bevestigd door de eikeltjes tussen de bladen van de onderste krans van het eerste kapiteel. Distels, herkenbaar aan hun getande veerdelige bladen met spits uitlopende punten, bedekken het kapiteel op de eerste en derde zuil (afb. 45C) aan de noordkant en op de tweede zuil aan de zuidkant. Hun aanwezigheid in Breda is belangrijk voor de periodisering van het hoogkoor. Bral stelde bij de ontwikkeling van het Brabantsgotische kapiteel vast dat een samengaan van koolbladen met distels kenmerkend is voor de tweede helft van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw.[134]

Door deze zeer gevarieerde en hoog-gereleveerde plastiek ontstaat een sterk contrast tussen licht en donker. Het gebruik van zachtere steen - zandsteen, nu vooral uit het Zuiden van het hertogdom Brabant - maakte het gemakkelijker om het bladwerk in een dusdanig hoog reliëf uit te kappen.[135] Om dit delicate beeldhouwwerk te sparen werden de kapitelen - in tegenstelling met die uit de veertiende eeuw, toen een hardere steensoort en minder reliëf werden toegepast - meestal ‘avant la pose’, dus net vóór het plaatsen op de zuilen, gekapt.[136]

Ook de kapitelen van de westelijke vieringpijlers en de zuilen in het schip zijn gevarieerd qua vorm en afwerking. Ze zijn getooid met koolbladen, met uitzondering van de zuilen aan de westzijde van het tweede travee, geteld vanaf de viering. Hier is op de zuidelijke zuil een dubbele krans van wingerds met druiven tussen de bladen

van de onderste krans aangebracht, en op de noordelijke twee rijen een dubbele krans met een blad dat sterk op dat van een es lijkt.

Het loofwerk op de kapitelen van het schip vertoont een duidelijke evolutie. De bladen op de meeste kapitelen van de oostelijke traveeën van het schip (de twee vieringpijlers en de volgende twee paar zuilen; afb. 45D) zijn kleiner en scherper getekend, en hebben een minder krachtig relief dan in het hoogkoor. De uitvoering van het gebladerte op het kapiteel van de noordelijke vieringpijler wijkt hier echter sterk van af. Daar zijn de bladen voller, maar minder fijn afgewerkt, en met golvende randen in plaats van met uitgesneden lobben. Het vlakkere reliëf en de aanhechting op de kern zonder enige uitsnijding doen herstelwerkzaamheden vermoeden, waarbij gebruik werd gemaakt van cement- of pleisterwerk. De es-achtige bladen op de tweede noordelijke zuil (afb. 45E) zijn ook afwijkend uitgevoerd. Ze zijn zeer vlak en daar waar de bladranden elkaar raken lijkt een lopende boor gebruikt te zijn: tussen deze bladen zijn ronde openingen. Op de tegenoverstaande zuil in het zuiden zijn wingerds aangebracht met druiven tussen de bladeren op de onderste en - onzichtbaar voor de toeschouwer op de grond - de bovenste rij (afb. 45F).

Op de kapitelen aan de zuidkant van de twee westelijke traveeën van het middenschip zijn de bladen weer groter, maar lager en met een minder snedig profiel dan in de oostelijke traveeën. Aan de noordkant zijn ze fijner afgewerkt. De bladvorm van de kool op de onderste rij van de laatste noordelijke zuil is verschillend van die van de andere koolbladen (afb. 45G). De bladparen zijn daar met elkaar vergroeid met in het midden een meandervormige naad.

In tegenstelling tot het schip, waarin geprofileerde schalken vanaf een basement, dat op de bodem of op een dekplaat rust, zonder onderbreking van kapitelen overlopen in gewelfribben, steunt het gewelf in de uiterste hoeken van het transept op kwartronde zuilen die rusten op kraagstenen en wèl bekroond zijn met kapitelen. De vorm van de kern van deze kapitelen is kwartrond en draagt boven twee en onder een of twee koolbladen. Hetzelfde kwartkapiteel komt ook voor in de noord-westelijke hoek van het vak [N4], gelegen tussen de noordelijke dwarsarm en het Herenkoor. In de zijbeuken bevinden zich tussen de kapellen halfzuilen die de gewelfribben opvangen (afb. 45H). De kapitelen van deze halfzuilen zijn versierd met twee boven elkaar aangebrachte kransen koolbladen, boven vier en onder drie, met soms twee halve bladen in de hoeken met de muur. In het transept bevinden zich eveneens vier van dergelijke halfzuilen. In het vijftiende-eeuwse deel van de kooromgang komen ook halfzuilen voor, die een half of - in het noordoostelijk deel - een kwart kapiteel dragen. De afwerking van de koolbladen is hier fijner, maar wel per kapiteel verschillend; ze zijn meestal krachtiger generfd en de lobben zijn dieper uitgestoken. De kapitelen van de beide meest oostelijke halfzuilen dragen hier slechts één rij koolbladen.

In het Herenkoor is er een rijke variatie aan bouwelementen die het gewelf ondersteunen. Toen omstreeks 1520 in opdracht van Hendrik III de fundamenten werden gelegd voor een uitbreiding van het kerkgebouw, ten oosten van de noordelijke dwarsarm, werden daar de ramen en borstweringen van de eerste drie traveeën van het oude Herenkoor doorbroken. Deze nieuwe ruimte was vier traveeën diep en tussen de meest oostelijke travee en de inmiddels bijgebouwde vierde travee van de kooromgang werd een boog geslagen.[137] De oorspronkelijke steunberen, die zich nu aan de binnenkant van de nieuwe ruimte bevonden, kregen bij de afwerking de vorm van halfzuilen. Deze rusten op geprofileerde basementen en zijn bekroond met kapitelen, verfraaid met een dubbele krans koolbladen. In symmetrie hiermee zijn tegen de penanten aan de noordzijde dezelfde halfzuilen geplaatst. Het steenhouwerswerk aan de kapitelen is vakkundig uitgevoerd, met een hoog reliëf waardoor een groot contrast tussen licht en donker ontstaat.[138]

Pas na de reconstructie van de steunberen werd de nieuwe ruimte in tweeën gedeeld door het plaatsen van een muur tussen de vakken [N3] en [N4]. De twee ruimten die zo ontstonden zijn het huidige Herenkoor en een kapel met twee open wanden die de hoek vormen tussen de noordelijke dwarsarm en de kooromgang. Deze muur verdeelt het zich daar bevindende paar halfzuilen in tweeën, met het gevolg dat hun kapitelen kwartkapitelen lijken te zijn.

Het Herenkoor heeft een eigen naar het oosten gerichte drie-achtste koorsluiting. Het sierlijke netgewelf wordt daar in de drie meest noordelijke hoeken opgevangen door gekantonneerde colonetten die steunen op een voetstukje ter hoogte van de afzaat van de ramen. Hun drie-achtste kapiteeltjes zijn eveneens met twee rijen koolbladen bekleed.

De figuratieve motieven op de kapitelen
Algemene betekenissen

Bandmann beschrijft hoe tijdens de Middeleeuwen de zuil, naast de betekenis van een boom, een bijkomende en volledig andere betekenis kreeg. Het kapiteel ging toen ook het dragende deel van het kerkgebouw symboliseren met daarboven de lichtbeuk.[139] Zo verdeelde het kapiteel de ruimte in twee denkbeeldige zones: boven het lichte, het hemelse en beneden het donkere, het aardse. In deze symboliek werden de zuilen figuren die het hemelse deel hielpen schragen.[140] In Breda kregen de zuilen in het schip de namen van apostelen en droegen ze - zoals elders gebruikelijk - waarschijnlijk eveneens hun afbeeldingen.[141] Maar ook het kapiteel bood onder de dekplaat plaats voor andere torsende figuren: bijvoorbeeld gewone mensen, eventueel bezig met een beroep, om zo het aardse milieu weer te geven.

Als scheiding tussen hemel en aarde kan de plantengroei op het kapiteel zelf dan een schuilplaats zijn voor ondergeschikte wezens, bijvoorbeeld duivels, die het goddelijke

licht mijden. In de Bijbel zijn ze vijanden van God en met hun verderfelijke listen belagen ze Gods schepping, de mens.[142] Duivels zijn niet weg te denken uit de middeleeuwse christelijke kunst. In de architectonische plastiek verschijnen ze aanvankelijk aan de buitenkant van het kerkgebouw en verwijzen zo naar de rand van de wereld, daar waar het onbekende en het gevaar begint.[143] In de Romaanse kunst dringen de duivels het gebouw binnen en nestelen zich in overeenstemming met Augustinus' ‘silva daemonorum’[144] bij voorkeur in de bladeren van de kapitelen.[145] Ook in de late gotiek zijn duivels daar terug te vinden, dikwijls in de vorm van een dier dat wordt geassocieerd is met een bepaalde verdorvenheid, met een roofdier of met een mengvorm ervan.

Figuratief gebeeldhouwde kapitelen en kraagstenen zijn tamelijk zeldzaam in Nederland.[146] De Onze-Lieve-Vrouwekerk met haar veertien dierlijke, menselijke en mengwezens op de kapitelen is dan ook rijk te noemen. Hier zijn het voornamelijk de kapitelen van de viering- en de hoekpijlers die deze figuren tussen hun gebladerte herbergen. De viering van de Onze-Lieve-Vrouwekerk is afgebakend door vieringpijlers met een vierpas als grondvlak. De pijlers bevinden zich op de hoeken van ruimten van verschillende hoogten en zijn gevormd uit een bundel van vier halfzuilen met eenzelfde diameter als de zuilen in het hoogkoor en het schip. Twee van deze halfzuilen dragen de gordel- en scheiboog van de zijbeuk of van de kooromgang en zijn bekroond met kapitelen op ongeveer zeven meter hoogte. De beide andere halfzuilen, bij het transept en bij het hoogkoor of het middenschip, rijzen hoger: hun kapiteel bevindt zich op bijna achttien meter hoogte. De hoekpijlers bevinden zich waar het transept aan de buitenkant van de zijbeuken en de kooromgang grenst. Ze zijn opgebouwd uit een halfzuil met een normale diameter en hoogte en uit een slankere halfzuil die weer tot bijna achttien meter reikt.

De bundeling van halfzuilen bij de pijlers heeft naar binnen wijkende naden in het kapiteel tot gevolg. Ook ontstaan er inspringende hoeken aan de zijkanten van de kapitelen waar de halfzuilen tegen een muur aansluiten. Juist deze hoeken, die zich bij de volledige zuilen niet voordoen, blijken in Breda geliefde plaatsen voor figuratief beeldhouwwerk te zijn geweest. De figuren vertoeven aan de onderkant van de uitkragende dekplaat, tegen de dekplaat aan, waardoor ze voorover hellen en gemakkelijker te zien zijn.

Een andere rol die het kapiteel in de Middeleeuwen kreeg toebedeeld - samen met bijvoorbeeld de sluit- en kraagstenen - komt voort uit de platonische opvatting van de schepping als afspiegeling van God. Gods scheppingsoeuvre wordt als een vulgariserend naslagwerk ten toon gesteld, waarbij diverse aspecten uit het menselijke leven of elementen uit de natuur worden uitgebeeld. De intentie van deze voorstellingen is encyclopedisch zonder verdere morele inhoud.

Beschrijving en plaats van de Bredase figuren

Om na te gaan wat de functies van de veertien figuren op de Bredase kapitelen kunnen zijn, volgt hier eerst hun beschrijving en de plaats waar ze kunnen worden waargenomen. Een gipsen beeld, op de torenzolder gevonden, wordt nog aan deze opsomming toegevoegd.

In het koor:

1. Aan de zuidzijde van vak [K2], tegen de onderkant van dekplaat op de linkerhelft van het oostelijke kapiteel (afb. 46A): het profiel van een naar het midden gerichte vogelgestalte met een frontale, grijnzende duivelskop met varkensoren.
2. In vak [K4], rechts op het kapiteel van de zuidelijke vieringpijler in de bovenste laag met koolbladen (afb. 46B): de kop en schouders van een man die met verbeten gelaatsuitdrukking de dekplaat ondersteunt. Het uiteinde van de sjerp die rond zijn hoofd is geslagen, wappert naar rechts.

In de viering:

In vak [V1], in de middennaad van het kapiteel van de noord-westelijke vieringpijler:

3. In de bovenste laag koolbladen: de kop van een man, bedekt met wild krullend haar (afb. 46C). De mondhoeken zijn naar beneden getrokken.
4. Hieronder, in de tweede laag koolbladen: twee kleinere, gedrongen wezens, links van de naad een met drakenkop en rechts een met de kop van een man met muts en baard (afb. 46C).

In het transept:

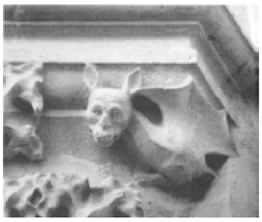
Op de kapitelen van vak [T2] bevinden zich verschillende figuren:

5. Op de oostelijke vieringpijler, rechts in de bovenste laag met koolbladen tegen de onderkant van de dekplaat (afb. 46D): een duivelskop met het gezicht van een

A

B

C



E

F

G

H

I

J

K

L

M

46 Figuratieve motieven op de kapitelen (telling van de zuilen zoals bij afb. 45). **A** Duivel met vogellijf en varkensoren: op de derde zuidelijke zuil in het schip (in vak [K2]). **B** Man met om het hoofd geslagen losse sjerp: op de zuid-oostelijke vieringpijler (in vak [K4]). **C** Wildeman met daaronder twee gedrongen wezens: op de noord-westelijke vieringpijler (in vak [V1]). **D** duivelskop met gevlerkt lijf: op de noord-oostelijke vieringpijler (in vak [T2]). **E** Hond met halsband: op de noord-westelijke vieringpijler (in vak [T2]). **F** Man met muts: op de noord-westelijke vieringpijler (in vak [T2]). **G** Kale man: op de zuid-oostelijke vieringpijler (in vak [T3]). **H** Man- of vogelgedrocht: op de noordwestelijke vieringpijler (in vak [M1]). **I** Duivelskop met varkensoren en snor: op de noordoostelijke vieringpijler (in vak [A1]). **J** Duivelskop met varkensoren: op de zuid-oostelijke vieringpijler (in vak [A13]). **K** Man met golvend haar: op de noord-oostelijke pijler in vak [L1]. **L** Twee gedrongen wezens: op de noord-westelijke vieringpijler (in vak [L1]). **M** Man met dierlijk lijf en halsband in gips (foto's RDMZ, 2000).

man, maar met muil en oren van een hond en met een gevlerkt lijf. De kop heeft een rond relief en grove gelaatstrekken.

6. Tegen de westelijke vieringpijler, links in de onderste krans, tegen de pilaster in de naad met de hoge halfzuil (afb. 46E): kop en schouders met voorpoten van een hond met halsband.
7. Rechts in de onderste laag koolbladen van de noordwestelijke pijler (afb. 46F): de kop van een man met muts waarvan de oorlappen onder de kin zijn samengevoegd.

In vak [T3] daarentegen treft men één figuur aan:

8. Op de oostelijke vieringpijler, links tegen de dekplaat (afb. 46G): kop en schouders van een kale man. Ondersteunende houding. De buste eindigt aan de onderkant in een golvend motief met ruwe textuur.

In het middenschip:

9. In vak [M1], rechts in de onderste laag van het kapiteel van de noordelijke vieringpijler (afb. 46H): een man- of vogelgedrocht.
10. In vak [M5], tegen de noordelijke torenpijler links in de onderste laag: een kop van een man die met zijn rechterhand een rol vasthoudt, waarop ‘1956’ is ingebeiteld. Verweerd gelaat met expressieve oogopslag. Kijkt naar het orgel. Draagt een muts in de vorm van een doek die rond de kin is gedraaid en de oren bedekt.

In de omgang:

11. In vak [A1], op de vieringpijler, verscholen in de naad van de twee aaneensluitende kapitelen, aan de onderkant van de dekplaat (afb. 461): een duivelskop met varkensoren en snor, die naar beneden staart.
12. In vak [A13], op de vieringpijler, in de naad van de twee aaneensluitende kapitelen, aan de onderkant van de dekplaat (afb. 46J): een monkelende duivelskop met varkensoren. De dikke voorhoofdsplooi verbergt zijn ogen.

In de noordelijke zijbeuk:

In vak [L1] bevinden zich twee figuren:

13. Op de noordoostelijke pijler in de onderste rij bladen, links in de naad met het afscheidingsmuurtje van de kapel (afb. 46K): een normale mannenkop met golvende haardos. De twee panden van zijn jas zijn nog net zichtbaar.
14. Op de vieringpijler in de onderste laag koolbladen (afb. 46L): twee kleinere, gedrongen wezens, rechts van de naad een met drakenkop en links een met de kop van een man met muts en baard. De beide wezens vormen het spiegelbeeld van de figuur *nummer 4* aan de zijde van de viering.

In de vorm van een gipsen plastiek:

15. Een man met een dierlijk lijf en een halsband, gehuld in een kap (afb. 46M).

Gebruik makend van dezelfde nummering als hierboven, zullen nu deze verschillende figuren worden geïnterpreteerd. Voor de sculptuur *nummer 10*, die de jongste is, kan alvast een verklaring worden gegeven. De mannenkop met banderol die naar het orgel kijkt, werd aangebracht ter herinnering van de afsluiting van de restauratie van het schip en de beide zijbeuken die van 1937 tot 1956 duurde. Het orgel was tussentijds overgebracht geweest naar de viering en werd daarna op de huidige plaats, tegen de oostelijke torenpijlers, opgesteld.

Duivels, draken en een wildeman

Het is te betwijfelen of de late middeleeuwer zelf de betekenis van deze verdoken figuren nog wel ten volle begreep. De beeldspraak van deze sculpturen gaat terug op een lange traditie waarin de vorm overheersend kon worden ten opzichte van de inhoud. Daarom worden de figuren hier liever naar hun stijl verdeeld, in drie groepen. Per groep wordt de vorm en inhoud geanalyseerd en nagegaan wat de rol van deze figuren, in samenhang met hun omgeving, is geweest.

Een eerste groep bestaat uit vijf figuren: de beide duivelskoppen, de twee gevleugelde draken en de man met wilde baard. Qua stijl vertonen deze figuren onderling veel overeenkomsten. Ze zijn groter en, ondanks het relatief lage reliëf, monumentaler dan de andere nog te bespreken figuren. In tegenstelling tot de overige groepen, zijn gedeelten van het oppervlak van deze figuren enigszins concaaf. Belangrijker nog zijn de zeer verzorgde uitgewerkte details, vooral die van het gelaat. Wel zijn de twee figuren op de westelijke vieringpijlers (nummers 3 en 5) minder expressief dan de drie op de pijlers (nummers 11 en 12) en de zuil (nummer 1) die het hoogkoor begrenzen. Wat de plaatsing betreft, geldt voor al deze figuren dat zij zich steeds in de bovenste laag koolbladen bevinden en daar de ruimte van één blad innemen.

De duivelskoppen, de *nummers 11 en 12*, hebben bovendien gemeen dat ze zich in

47 Duivelskop met varkensoren in de Sint-Maartenskerk te Halle (foto G. van Wezel, 2001).

de kooromgang bevinden, de ene tegen de noordelijke, de andere tegen de zuidelijke vieringpijler. De duivels bevinden zich telkens in de naad tussen het kapiteel dat de scheiboog van de omgang schraagt en het kapiteel waarop de scheiboog van het transept steunt. Wat de plaats betreft, vormen zij dus elkaars spiegelbeeld. Ook de gelaatsvormen lijken sterk op elkaar: de varkensoren, de lage voorhoofdsplooi, de bolle wangen en de brede neus. Het dak van de schedel is aan de voorkant naar boven toe ingedeukt en past zo - ook optisch - beter bij de knik in de dekplaat, zonder deze te raken.

Het varken is een algemeen verbreid symbool van losbandigheid. Ook de boeddhisten en islamieten geven duivels weer als varkens of met varkensoren.[147] In het christendom is het varken vanouds een allegorie van de duivel, wanneer men diens drang naar ‘lascivia’ - de genotzucht en losbandigheid - wil beklemtonen.[148] Zo voorzag de renaissancekunstenaar bij uitstek, Dürer, de duivel in zijn gravure ‘De ridder, de dood en de duivel’ nog van een varkenskop.

De plaatsing van de beide demonen is eveneens interessant: niet alleen verschuilen ze zich onder een dekplaat, tussen de koolbladen, in een naad tussen de halfzuilen van de vieringpijler, maar ze bevinden zich ook aan de buitenzijde van het hoogkoor, zover mogelijk verwijderd van het sanctuarium en in de denkbeeldige donkere schaduwzijde ervan.

Opvallend is de overeenkomst in de gelaatsvormen van de Bredase koppen met die van een duivel in Halle, in het Zuiden van het hertogdom Brabant (afb. 47). Deze is te vinden in de hoek - dus eveneens in een naad - van een van de kapellen in de noordelijke kooromgang in de Sint-Maartenskerk, in de lijst die zich boven de blindspitsbogen bevindt.[149] De bouw van de omgang te Halle was voltooid in 1409,[150] die van het hoogkoor in Breda begon niet eerder dan in 1410. Zoals eerder gezegd, was het in deze tijd de gewoonte om de kapitelen ter plaatse te kappen vooraleer ze op de zuilen werden geplaatst. Het lijkt waarschijnlijk dat in Breda bij het kappen dezelfde kunstenaar werkzaam is geweest als in Halle en dat bijgevolg de kapitelen in Breda vóór het midden van de vijftiende eeuw werden opgesteld. Deze vaststelling komt overeen met de dateringen van het Bredase hoogkoor, 1410 als *terminus post quem* en 1445-1455 als einddatum. Deze laatste datum is het resultaat van het dendrochronologisch onderzoek van de kap boven de lichtbeuk van het hoogkoor en geeft aan wanneer die in zijn huidige vorm gereed was. De eerste bouwfase werd door de geschiedschrijver Jan-Baptist Gramaye (geboren in 1579) als volgt geformuleerd:

> ‘Bovendien ving hij [Engelbrecht I van Nassau] in het jaar 1410 met een elegante bouwwijze het koor van de kerk in Breda aan en beëindigde het [...] in twee jaar tijds.’[151]

Overeenkomstig een gangbare praktijk kan hiermee een eerste bouwcampagne - die begon in 1410 en twee jaar duurde - bedoeld zijn, waarin de zuilen van het

hoogkoor werden opgericht en met een voorlopig dak afgesloten. Deze werkwijze maakte het mogelijk het koor vanaf het eerste begin als gebedshuis in gebruik te nemen. In een volgende fase werd dan de lichtbeuk opgetrokken, met daarboven de definitieve kapconstructie. De zuilen kunnen dus ruime tijd vóór die datum zijn opgesteld.

De draak in het hoogkoor (zie hierboven, nummer 1) heeft dezelfde kop als de duivels met varkensoren, maar heeft bovendien het lijf van een vogel en een staart die lijkt op die van een slang. Zijn situering, zo dicht bij de plaats waar de feitelijke aanwezigheid van Christus en Diens verlossingswerk worden gevierd, verbaast. Vermoedelijk ligt de verklaring in Psalm 91: deze voor de christelijke iconografie belangrijke hymne bezingt hoe Christus het kwaad, in de vorm van een slang en een basilisk, vertrapt, zodat de gelovigen zich veilig weten onder Gods hoede.[152] De basilisk is een monstrueuze vogel met het lijf van een slang, die kon doden met zijn adem of zijn blik. De nadrukkelijk frontale kop met zijn expressieve sardonische grijns geeft zijn neiging tot moorden voortreffelijk weer. In de Karolingische tijd begon de basilisk een belangrijke rol te spelen en hij werd een van de bekendste en meest gevreesde gedrochten. Later, vanaf de Romaanse bouwkunst, kreeg de voorstelling ervan een enorme verspreiding.[153] De verklaring voor zijn prominente aanwezigheid in het hoogkoor is dat hij door Christus zelf werd vertrapt en op die manier een allegorie van Diens heilswerk is.

De tweede draak (zie boven, nummer 5) is naar het transept gekeerd. Hij stelt een duivel voor met hondenkop en een lijf met één vlerk. De hond symboliseert de zonde

van vraatzucht en onmatigheid.[154] De textuur van de kop vertoont ruwe bijtelsporen, anders dan op de omgevende koolbladen. De vlerk bestaat uit een glad, enigszins hol oppervlak met scherpe rand. Vlerken verwijzen naar de hemelse oorsprong van duivels, want het zijn gevallen engelen.[155] De eerste afbeeldingen van gevlerkte duivels ontstonden in het begin van de dertiende eeuw. Deze mensachtige figuren met de vleugels van een vleermuis blijven ook in de loop van de veertiende eeuw vertrouwde verschijningen.[156] In de vijftiende eeuw daarentegen, werd dikwijls het beeld van een gevlerkte draak gebruikt om de duivel weer te geven.[157] Echter, de vorm van de opgerichte vleermuisvlerken, zonder duidelijke aanhechting aan de romp en zonder de minste aanduiding van vingers of andere articulaties, zoals in Breda, is vreemd voor deze periode.[158] De bolle vorm van de kop en de grovere gelaatstrekken lijken enigszins verwant aan de verder nog te bespreken mannenkop en schouderstukken.

De man met de ruwe baard, borstelige wenkbrauwen en wilde haren (nummer 3) bevindt zich eveneens in een naad in de bovenste krans koolbladen, heeft een ondiep reliëf en is even groot als de voorgaande figuren. Toch vormt hij een uitzondering in de eerste groep. De kop werd geplaatst op een kapiteel dat rond of na het midden van de vijftiende eeuw werd gebeiteld, maar de uitwerking van de fysionomie - vooral het deel tussen voorhoofd en mond - lijkt zeventiende-eeuws. Verder valt de trapezoïdale steen op die, waarschijnlijk door zijn vorm, slecht past tussen de overige stenen en slordig, enigszins naar rechts gerend ten opzichte van de bissectrice van de twee kapiteelzijden, is geplaatst. Het afwijkende verband van de stenen van de dekplaat en hun scherpe randen en bijtelgroeven wijzen op een latere vernieuwing. De conclusie dat deze kop een spolium is, lijkt verdedigbaar.

De latere plaatsing is wel gebeurd met gevoel voor de in de vijftiende eeuw gangbare symboliek. In de vijftiende en zestiende eeuw was de ‘homo silvestris’, de wildeman, wijd verbreid.[159] Hij verscheen voor het eerst in laat-dertiende-eeuwse Noord-Europese verluchtingen en was toen het tegenbeeld van de stijlvolle levenswijze van het ridderschap.[160] Volgens het volksgeloof leefde hij in het woud. In de kerkelijke bouwsculptuur komt hij dikwijls voor tussen de ranken van een kapiteel. Soms heeft hij een ondersteunende houding om afhankelijkheid en dienstbaarheid uit te drukken.[161] Met deze traditie - de plaatsing in de naad van twee halfzuilen, tussen de koolbladen, onder de dekplaat - lijkt in Breda rekening te zijn gehouden. Maar in de late Middeleeuwen werd de ‘homo silvestris’ ook wel beschouwd als een beeld voor onschuld in een verdorven maatschappij.[162] Zijn onschuld kan verklaren waarom hij - en niet een van de duivels - zijn uitzonderlijke positie in Breda inneemt: meer dan tien meter hoger dan de andere kapiteelfiguren. Vaak wordt de wildeman ook afgebeeld terwijl hij een monster bestrijdt.[163] Dat dit de aanwezigheid van de twee figuurtjes in de onderste krans koolbladen zou kunnen ophelderen, is, zoals hieronder nog wordt toegelicht, niet waarschijnlijk.

Gedrongen mengwezens, kleinere draken en een hond

Het beeldhouwwerk uit de tweede groep heeft onder meer gemeen dat de figuren te voorschijn lijken te komen uit een pilaster in de hoek tussen een kapiteel en een muur of in het midden van het kapiteel van een vieringpijler, in de naad tussen twee halfzuilen. Drie van deze plastieken zijn gekenmerkt door telkens dezelfde

mannenkop op een dierlijk lichaam. Dit half-menselijke wezen heeft een aanvallende houding: het lijkt zich met de voorpoten af te willen zetten tegen de pilaster waartegen het werd gebeeldhouwd. De mannenkop draagt steeds een bonnet, waarvan de randen naar boven toe tot een steek zijn omgevouwen. De grootte van de kop is slechts een kwart van de koppen in de eerste groep. De vierde plastiek, met overigens vergelijkbare kenmerken, geeft het voorlijf van een hond weer. Tussen de bewaarde beeldfragmenten in de toren werd een gipsen sculptuur gevonden, die een grote gelijkenis vertoont met het beeldhouwwerk in deze groep en daarom eveneens hier wordt behandeld.

Op twee kapitelen bevindt de figuur met de bonnet zich in het gezelschap van een even grote draak. In *nummer 14* is de mansfiguur naar links en de draak naar rechts gericht. De kop en de muts van de man zijn zeer duidelijk gedetailleerd. Onder de opgeslagen rand van de bonnet hangen twee slippen die door een kindoek op hun plaats worden gehouden. Van de draak zijn de schubbige kam op zijn rug, de nagels van zijn klauwen en zelfs de tanden nauwkeurig gebeeldhouwd. De draak keert zijn kop met opengesperde muil naar de man en slaat dreigend uit met zijn rechterklauw.

Het motief van twee tegenover elkaar geplaatste figuren stond in de vroege

Middeleeuwen reeds voor de strijd tussen de goede en kwade machten. Het vindt zijn oorsprong zowel in de christelijke symboliek als in de Germaanse mythologie.[164] Peeters verwijst in verband met twee in oppositie geplaatste dieren naar een aantal psalmen waarin gebeden wordt om de ziel van dreigende demonen te redden.[165] Het Bredase motief stemt het meest overeen met Psalm 57:5, waarin de mens - door zich bloot te stellen aan wilde dieren - getuigt van een onvoorwaardelijk godsvertrouwen.[166]

De sculptuur *nummer 4*, op dezelfde pijler, onder de reeds beschreven wildeman, is een spiegelbeeld van de hierboven beschreven figuren. De draak is nu naar links, de man naar rechts gericht. De figuren zijn minder gedetailleerd. De draak mist zijn rugkam, zijn bek is alleen maar een spleet tussen een ronde kin en een grof uitgewerkte snuit. Zijn poot hangt op een stuntelige wijze aan het ongeproportioneerde lijf. Van de kop van de man zijn alleen de oorkleppen onder zijn bonnet zichtbaar. Zijn dierlijke lichaam is opgebouwd uit twee vage massa's die de borst en, het is onduidelijk, zijn voor- of achterpoten moeten verbeelden.

Hier moet worden vermeld dat de geringere sculpturale afwerking ook geldt voor de koolbladen van de krans waarin deze figuren zich bevinden. Ze missen de fijne gekrulde randen die ze in de onderste krans van de andere kapitelen wel hebben. Opvallend is ook de scherpe afwerking van de dekplaat met een textuur waarin - in tegenstelling tot de andere kapitelen - de groeven van de kapwerktuigen duidelijk zichtbaar zijn. Bovendien lijkt de steen waaruit de man en de draak werden gekapt, verschoven ten opzichte van de wildeman hierboven. Dit alles lijkt erop te wijzen dat deze twee gedrongen figuren in een later stadium werden aangebracht en geen verband houden met de wildeman erboven. Het grote verschil in schaal, vergeleken met de wildeman, leidt tot een zelfde conclusie.

Bijzonder aan de twee volgende voorstellingen is dat ze gesitueerd zijn tegen een pilaster die zich in de hoek van twee halfzuilen bevindt. Het gaat telkens om één wezen. Door zijn solitaire opstelling, loodrecht op een ander bouwelement - de naakte schacht van de hoogste halfzuil van de vieringpijler - valt het op dat de naar voren stekende houding van dit gedrocht veel weg heeft van die van een waterspuwer.

De sculptuur *nummer 9* stelt weer dezelfde antropoïde figuur voor als bij de twee laatste sculpturen en is net als de laatst besprokene onduidelijk gedetailleerd. Achter de voorste randen van zijn bonnet lijkt een streng haar of een tulband te voorschijn te komen. Maar behalve een tulband kan dit ook de opgerolde rand van een kaproen zijn met een lange naar achter hangende tuit. Het gelaat is even vlezig als bij de draak in de vorige sculptuur. Het lijf, en vooral de plaatsing van de beide poten, strookt niet met een normale anatomische opbouw, maar lijkt meer te horen bij een vogel die klaar staat om op te vliegen. De houding drukt veel agressiviteit uit. Opmerkelijk is dat ook hier de steen waaruit het gedrocht gebeeldhouwd werd, verschoven is.

Ook de steen waartegen sculptuur *nummer 6* werd geplaatst, is verschoven ten opzichte van die erboven. Het is een hond met een zelfde kwaadaardige houding. Zijn kop, die - volledig in het verlengde van zijn lijf - vooruitsteekt en zijn naar achteren gestrekte oren benadrukken zijn woest karakter. De muil vertoont overeenkomsten met het vorige beeldhouwwerk: de muil is een brede spleet tussen een bollige kin en neus. De hond werd ook gezien als symbool van toorn en nijd.[167] In het laatste hoofdstuk van de Openbaring wordt hij als eerste genoemd van de perversen die uit het Hemelse Jeruzalem worden verjaagd.[168] Daarom werd de hond

vaak buiten de kerk afgebeeld, aan de Noordkant, om zich daar als waterspuwer dienstbaar te maken.[169] Deze verschijningsvorm lijkt hier overgenomen te zijn.

In verband met deze groep sculpturen dient nog te worden gewezen op de raadselachtige gipsfiguur, *nummer 15*. Deze werd boven in de torenruimte teruggevonden en werd mogelijk in de negentiende of begin twintigste eeuw gemaakt. Bijna alles aan deze figuur is gelijk aan de vorige: de halsband, de dreigende houding, de grove afwerking. Alleen de kop verschilt en gelijkt op die van de beide mannen die we eerder in deze groep sculpturen tegenkwamen. Onder zijn kap zijn nog de voorste randen van een steekvormige bonnet zichtbaar. Deze gipsfiguur stelt een tussenvorm voor van de twee hierboven behandelde figuren. Gezien de zeer schematische vormen - meer een samenvoeging van volumen om verhoudingen aan te kunnen geven, dan een als geheel uitgekerfde vorm - is deze gipssculptuur misschien bedoeld geweest als model voor de beide voornoemde figuren.

Mannenkop en borstbeelden

Het overige figuratieve beeldhouwwerk op de zuilkapitelen kan worden ondergebracht in de derde en laatste groep. Het zijn een mannenkop en drie mannenborstbeelden.

Hun gemeenschappelijke kenmerk is de toepassing van haast stereometrische elementen in een ‘en bosse’ uitvoering. De figuren hebben ronde, grof gedetailleerde lichaamsvormen. De gezichten zijn bol en - voorzover toegepast - de schouders rond, de armen rolvormig en de hoofddeksels cilindrisch of spiraalvormig. Of deze koppen tijdens het hakken van de kapitelen werden gemaakt, mag betwijfeld worden.

Twee van deze figuren bevinden zich tegen dezelfde hoekpijler in een hoek waar zich normaal geen koolblad bevindt. De sculptuur *nummer 7* is een mannenkop die in de richting van de viering kijkt. Vreemd is dat de steen waaruit de kop werd gebeiteld, niet past in het halfsteensverband waarmee de zuil is bekleed. Om de steen te laten aansluiten, moesten twee stenen van de halfzuil, rechts van de kop, worden ingekapt. Dit kan wijzen op een vernieuwing achteraf. Een duplicaat van deze figuur is nog te vinden op de middelste kraagsteen aan de noordelijke zijde van de oostelijke travee van de zogenaamde kapittelzaal.

De andere sculptuur, *nummer 13*, past, wat zijn meer verzorgde afwerking betreft, minder binnen deze groep. Het golvende haar doet denken aan een negentiende- of begin twintigste-eeuws kapsel. Het is een buste, maar de schouders zijn schuin naar onder afgesneden op een wijze die negentiende-eeuws aandoet. Er is een duidelijk kleurverschil en een afwijkende voeg tussen de stenen van de scheidingsmuur van de kapel enerzijds en de aanpalende stenen van het kapiteel anderzijds.

De beide andere figuren bevinden zich tegen de zuid-oostelijke vieringpijler, op een plaats waar zich normaal wèl een koolblad bevindt. Een opvallend detail is hier dat de wangen benadrukt worden door een plooi die van boven de neusvleugel naar de mondhoek loopt. De sculptuur *nummer 2* lijkt op een natuurlijke manier deel uit te maken van de dekplaat erboven, maar onder de buste bevindt zich grof metsel- of steenhouwwerk, dat deels het restant zou kunnen zijn van een koolblad of van een andere sculptuur. Eenzelfde opmerking kan worden gemaakt bij de andere sculptuur, *nummer 8*, waarvan de onderkant van het borstbeeld rust op golvend ruw kap- of metselwerk.

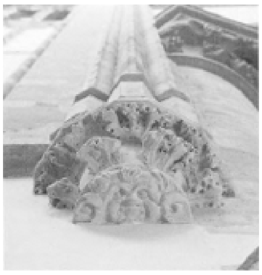
Steppe wijst in verband met de jacht op de toen als onbetamelijk beschouwde kunstwerken in de kerken op de invloed van het Concilie van Trente (1545-1563).[170] Het Concilie hekelde de wereldse en kluchtige beelden in de gebedshuizen en maande tot het verwijderen van aanstootgevende voorstellingen. In 1559 werd het bisdom Antwerpen opgericht, dat rechtsmacht kreeg over het nabij gelegen Breda. Het Provinciaal Concilie van Mechelen (1571) gaf uitvoering aan de Tridentijnse besluiten en bepaalde dat de gelaakte voorstellingen dienden te worden verwijderd.[171] De Bredase kanunniken, die in de zestiende eeuw onder de invloed van de Jezuïeten verkeerden, zullen hierbij niet passief zijn gebleven.

Het is mogelijk dat onder druk van deze contra-reformatorische vernieuwingen de meest stuitende sculpturen op de Bredase kapitelen werden weggewerkt. Dat er geen sporen van de gebruikelijke polychromie te bespeuren zijn, bewijst dat de kapitelen en kraagstenen tijdens hun lange geschiedenis niet ongemoeid zijn gebleven.[172] De structuur van beitelsporen op verschillende blokken in de kapitelen en dekplaten en de stenen die uit het gelid staan of buiten verband werden ingemetseld, getuigen van latere ingrepen. Het zijn vooral twee vieringpijlers (de noord-westelijke en de zuidoostelijke) en een hoekpijler (tussen het transept en de noordelijke zijbeuk) die sporen van activiteiten achteraf vertonen, mogelijk in verband met latere herstellingen of toevoegingen. Het is ook opmerkelijk dat er geen

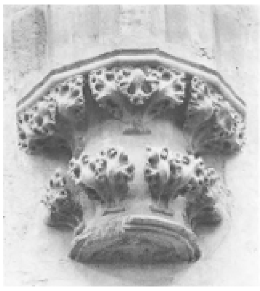
contemporaine figuren zijn op de andere pijlers en zuilen ten westen van het transept. In latere perioden, toen historiserende kunststromingen opgeld deden, kan men veronderstelde lacunes aangevuld hebben met figuren. Van de hier besproken bustes en kop, past alleen de figuur *nummer 7*, een eenvoudige mannenkop met een middeleeuws hoofddeksel, bij de laatgotische stijl. Figuren met afgeronde lichaamsdelen zijn niet vreemd in de gotische vormentaal, maar deze vorm werd vooral aangewend om het walgelijke van een gedrocht te benadrukken.[173] Daarvoor was meer nodig dan een kop en schouders zoals bij de sculpturen *nummer 2* en *nummer 8* in Breda. In andere gevallen werden simpele ronde vormen gebruikt bij de vervaardiging van een gestileerde figuur, waarvan op zijn minst enkele ledematen werden weergegeven, om daarmee een activiteit uit te drukken.[174] Ook daar is in Breda geen sprake van.

Een onderzoek ter hoogte van de kapitelen zelf zou meer zekerheid kunnen verschaffen over de oorspronkelijkheid van de hierboven besproken sculpturen.

Volledigheidshalve moeten ook de acht kleinere kopjes worden vermeld bij het triforium aan de westkant van de noordelijke dwarsarm, en het kopje en hand met



A



B

48 Twee kraagstenen in het koor. **A** Op onderkant een masker met duivelskop: op zuidelijke zuil van het hoogkoor, tussen de vakken [K1] en [K2]. **B** Geschonden onderkant: op noordelijke zuil van het hoogkoor, tussen de vakken [K1] en [K2] (foto's RDMZ, 2001).

banderol - voorzien van het jaartal 1956 - van het noordelijke halfkapiteel tegen de toren. Het zijn betreurenswaardige falsificaties uit een recente restauratieperiode.

De motieven op kraagstenen van halfzuilen en boogaanzetten

Vrijstaande zuilen komen bij de buitenmuren niet voor; de krachten van het gewelf worden daar opgevangen door een aanzet in de muur.[175] De gewelf-, gordel- en muraalbogen dalen dan neer op het kapiteel van een halfzuil of op een in de muur gemetselde, uitkragende steen, de kraagsteen of console. De onderste stenen van de schenkel maken dan deel uit van het muurverband. Of de boog is aangerazeerd, wat wil zeggen dat de holte boven het kapiteel of de kraagsteen, tussen de muur en de schenkel, met mortel.

Al in de twaalfde eeuw werden kraagstenen toegepast.[176] Een van de kenmerken in de ontwikkeling van de gotische kerkbouw is dat de muren steeds lichter werden, niet alleen omdat zij dunner werden, maar ook omdat de vensteropeningen steeds groter werden. Zo werd de muur steeds meer een onderdeel van een geraamte. Om de druk van de gewelven op de steeds smallere penanten te kunnen weerstaan, werden aan de binnenzijde van de muur kraagstenen aangebracht waarop de verschillende gewelfribben - meestal twee diagonale en een transversale - samenkwamen. Aan de buitenzijde werd de druk verder geleid door steunberen, luchtbogen of scheidingsmuren tussen aangebouwde kapellen of andere ruimten.[177] De halfzuil, een zuil die half uit de muur springt en met de andere helft deel uitmaakt van het muurverband, vangt de gewelfkrachten op een zelfde wijze op.

In de hoofdbouw

Er is een onderscheid in opvatting over sculpturen op de kraagstenen tussen de vijftiende-eeuwse late gotiek en de zestiende-eeuwse Renaissance. De kraagstenen vormen een belangrijk element in de gotische bouwkunst. In tegenstelling tot de daaropvolgende Renaissance, kunnen zij dan naast een technische en een decoratieve, ook een symbolische functie hebben. De hoofdbouw (hoogkoor, transept en schip) kwam in de vijftiende eeuw tot stand en de zich daar bevindende stenen worden hier het eerst beschreven. Daarna zal aandacht worden gegeven aan de stenen in de bijbouw die hoofdzakelijk later tot stand kwam.

Zoals bij het kapiteel, gaf in de gotiek de beeldhouwer van een kraagsteen - bewust of onbewust - dikwijls uitdrukking aan de functie van dit bouwelement: het dragen van een last. Ook de kraagsteen verdeelt de ruimte van het gebouw in twee denkbeeldige zones, beneden een aardse en boven een hemelse. Of hij verdeelt het gebouw in twee hiërarchische lagen, waarbij wezens in de onderste laag, de lastdragers, dienstbaar zijn aan die erboven[178] - zoals profeten, sibillen of evangelisten op de kraagsteen, die de komst van Christus hebben voorspeld of zijn heilsboodschap hebben vastgelegd.[179] Of hij verbergt aan de onderkant van de steen of tegen het schuine vlak wezens, die het licht mijden.

Zo treft men in Breda een duivel, of althans zijn masker aan onder een kraagsteen die een halfzuil ondersteunt (afb. 48A). Hij bevindt zich rechts in het hoogkoor, tussen de vakken [K1] en [K2]. Daar daalt een vijfdelige schalkenbundel neer op een kelkvormige kraagsteen met vijftwaalfde bovenvlak en halfrond ondervlak. De kraagsteen is afgezet met twee rijen koolbladen en tegen de onderkant is een bladmasker afgebeeld. Villard de Honnecourt tekende reeds in het midden van de dertiende eeuw ‘têtes des feuilles’, maskers met een vegetatieve structuur.[180] De vorm in Breda toont enige overeenkomst met het masker op de kraagstenen op de beide vieringpijlers aan de zijde van de kooromgang in de Kathedraal van Antwerpen[181] en op de sluitsteen in de noordoostelijke straalkapel van de Dom van Utrecht[182]. In de gelaatsuitdrukking echter, met dikke rimpel boven ogen en neus en met de varkensoren, gelijkt hij op die van de duivelskop in Breda, bijvoorbeeld op die van de basilisk op het zich boven het masker bevindende kapiteel.

Recht tegenover, aan de linkerzijde van het hoogkoor, wordt op dezelfde wijze een gelijkaardige bundel schalken opgevangen, maar hier is de kraagsteen aan de onderkant waarschijnlijk met opzet geschonden (afb. 48B). Maskers hadden in de zestiende eeuw de connotatie van misleiding en leugen[183] en tijdens de Contrareformatie kan - indien zich ook hier een duivelse vermomming bevond - de onmiddellijke nabijheid van het Heilig Sacrament de aanleiding zijn geweest voor een dergelijke onherkenbaar makende verminking.

Andere kraagstenen in de hoofdbouw bevinden zich in de hoeken tegen de noordelijke en de zuidelijke muur van het transept en achterin de kerk. In het transept zijn de

bladen bij de stenen met koolbladen in een dubbele rij geschikt: twee maal twee of twee boven en één blad onder. De opvang van de kruisribben achterin de kerk is onregelmatig en gebeurt daar meestal zonder de bemiddeling van een kraagsteen of een kapiteel. Aan de westelijke afsluiting van de noordelijke zijbeuk bevindt zich een kraagsteen met rond lijstwerk. De basisvorm is het kwart van een omgekeerde afgeknotte kegel. In het laatste vak van de zuidelijke beuk, in de noordoosthoek, komen twee onder elkaar geplaatste kraagstenen voor. Beide zijn met één laag, de bovenste met grove, de onderste met fijne, koolbladen bezet. De vele afwijkingen in de meest westelijke traveeën verraden latere, slordig uitgevoerde restauraties.

In de kooromgang, zijkapellen en andere uitbouwen

In de tweede kapel ten westen van de noordelijke dwarsarm, in het noordelijke vak [N6], bevinden zich vier kraagstenen (afb. 49A). Zij zijn bekleed met gelobde bladeren, hetzelfde motief als op de sluitsteen in het belendende gewelfvak [L2] in de zijbeuk. De gewelven in de overige kapellen die uitkomen op de zijbeuken, zijn gestut door schalken die deel uitmaken van de hieronder nog te bespreken wandbekleding van deze zijkapellen.

De ribben in het zestiende-eeuwse deel van de kooromgang (de meest oostelijke vakken) worden niet gedragen door halfzuilen met kapitelen, maar door kraagstenen. De drie meest oostelijke gewelven steunen op vijf ribben, waarvan er één wordt gedragen door een kraagsteen die is bevestigd tussen de twee ramen die het vak verlichten. De kraagstenen in dit bouwdeel zijn aan de bovenkant afgesloten met een halve achthoekige lijst en aan de onderkant door een rijk geprofileerd, steeds verder uitkragend piramidaal lichaam. Ze zijn verfraaid met vegetatieve motieven die diep werden uitgekapt en ondersneden, waardoor een sterk chiaroscuro-effect ontstond. Sommige kraagstenen echter zijn beschadigd en een paar lijken vernieuwd te zijn. Zoals dit ook bij de sluitstenen het geval was, hebben de stenen hier alleen maar een decoratieve functie.

Hier zullen we een beschrijving geven van de kraagstenen aan de buitenkant van de kooromgang, beginnend bij de noordelijke dwarsarm (dus van vak [A1] naar [A13]). De drie eerste stenen dragen een motief bestaande uit drie bladen die - met hun driedelig blad waarvan elk deel bestaat uit drie lobben - op koolbladen lijken. De twee meest westelijke van deze stenen zijn duidelijk vernieuwd. De derde is fijner uitgevoerd, en wel op een steen die origineel lijkt te zijn (afb. 49B). Het motief op de volgende steen is atypisch en lijkt een grove poging tot nabootsing van de bladranken op de daaropvolgende vijfde steen (afb. 49C).

Bladranken, die rond 1500 zeer populair werden,[184] vormen het typisch renaissancistisch motief van dit deel van de kooromgang. Het zijn lijnvormige bladen die uitlopen in bredere gerafelde bladeinden en die vaak in een onontwarbaar kluwen zijn verweven. Door ondersnijding van dit loofwerk ontstaat een bolvormig lichaam met daarbinnen een donkere leegte. De zesde en al de daarop volgende kraagstenen bevinden zich in het zestiende-eeuwse deel van de omgang en werden op deze wijze gebeiteld en geboord. De zesde, zevende en veertiende steen zijn beschadigd. De steen op de lengteas van de kerk (de steen tussen de beide ramen van vak [A7]; afb. 49D) heeft tussen de ranken nog drie bloemen die met hun vijf eivormige blaadjes aan clematissen doen denken. De stenen aan de binnenzijden van de omgang zijn eveneens van loof- en lijstwerk voorzien.

De andere ruimtes ten oosten van het transept zijn overvloedig toegerust met kraagstenen. Het vak [N4] dat zich tussen het Herenkoor en het transept bevindt, heeft aan de westkant twee kraagstenen met drie-achtste lijstwerk dat piramidaal naar boven toe breder wordt (afb. 49E en 207-208). In het Herenkoor bevinden zich vier kraagstenen, drie die het voetstukje van de colonnetten in de koorsluiting dragen en een in de vierde, zuid-oostelijke hoek ter hoogte van de aanzet van de blinde boog. Zij zijn conisch gevormd met boven een dubbele krans koolbladen en daaronder een geprofileerd deel dat op een spits uitloopt. De sculpturen zijn zorgvuldig gebeiteld en vertonen een sterke licht-donkerwerking.

De ribben van het daartegenover, aan de zuidkant gelegen pastoorskoor dalen neer op gebeeldhouwde kraagstenen. De vegetale sculpturen passen in de renaissancistische liefde voor het ornament. Opvallend is hun zeer fijne uitvoering met een sterk chiaroscuro, dat werd bewerkstelligd door de vele achtersnijdingen. Aan de noordzijde werd in de twee uiterste hoeken het voor de Renaissance typische bladrankmotief toegepast (afb. 49F) en op de twee middelste kraagstenen opgerold acanthusblad

A

B

C

D

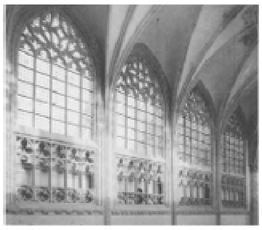
E

F

G

H

49 Kraagstenen in de kooromgang, zijkapellen en andere uitbouwen. **A** Met gelobde bladeren: in vak [N6]. **B** Links een vernieuwde en rechts een originele steen: tweede en derde steen aan de buitenzijde van de kooromgang: tussen van vakken [A4] en [A5]. **C** Links een grove nabootsing van de steen, rechts: vierde en vijfde steen aan de buitenzijde van de kooromgang, tussen de vakken [A5] en [A6]. **D** Clematisachtige bloemen tussen ranken: negende steen aan de buitenzijde van de kooromgang, in het midden van vak [A7]. **E** Drieachtste lijstwerk: aan de zuid-westkant van vak [N4]. **F** Bladrankmotief: aan de noordzijde van het pastoorskoor. **G** Opgerold acanthusblad: aan de noordoosthoek pastoorskoor. **H** Veelhoekig lijstwerk: in de ruimte ten zuiden van de Sacramentskapel (foto's RDMZ, 2002).



50 Wandopbouw van de lichtbeuk, kenmerk van de Brabantse laatgotische stijl: aan de noordzijde van de vier oostelijke traveeën van het schip (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1955).

(afb. 49G). De kraagsteen bij de ingang naar de volgende meer zuidelijk gelegen ruimte is eveneens versierd met bladranken. De overige drie kraagstenen aan de zuidzijde zijn beschadigd, maar in de middelste is nog een vlechtwerk van takjes herkenbaar en in de meest westelijke weer het lijnvormige patroon van het bladrankmotief.

De zuidelijke ruimte die vanuit het pastoorskoor bereikbaar is, heeft twee traveeën: een westelijke travee met één kruisbooggewelf, die met een gordelboog gescheiden is van een oostelijke met twee kruisbooggewelven. De ribben worden gedragen door respectievelijk vier en zes kraagstenen met steeds dezelfde vorm (afb. 49H), die afwijkt van die van de eerder besprokene. Het grondplan van de stenen is veelhoekig met korte rechte zijden beurtelings afgewisseld met langere, convex gebogen zijden. Het profiel van het lijstwerk is van onder naar boven opgebouwd uit een hol met daarboven vier banden, waarvan de tweede en de vierde in overstand.

De overkluizing van de meer oostelijk gelegen sacristie heeft eenzelfde gewelfverdeling en wordt eveneens gedragen door vier en zes kraagstenen. De stenen zijn met lijsten geprofileerd en hebben het grondvlak van een halve regelmatige achthoek.

De hierboven gelegen zogenaamde kapittelzaal heeft eenzelfde plattegrond. De gordelboog tussen de twee traveeën is hier minder zwaar, zodat daar twee kraagstenen voldoende zijn om beide diagonale bogen te kunnen steunen. De steen in de noordwestelijke hoek is onherkenbaar beschadigd. Het beeldhouwwerk op de overige zeven kraagstenen is gevarieerd, maar het reliëf is plat en zonder in- of achtersnijdingen. Vorm, plaatsingswijze en steenkleur verraden een latere montage.

Het kopje aan de noordkant in het midden van de oostelijke travee is een duplicaat van de sculptuur *nummer 7* op de hoekpijler in de noordelijke dwarsbeuk van de kerk, waarvan de oorspronkelijkheid ook al in twijfel kan worden getrokken. De noordelijke steen tussen de beide traveeën is bezet met drie vijfbladige bloemen tussen bladranken;

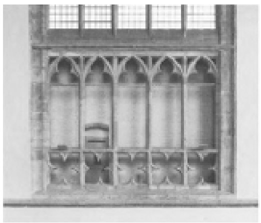
51 Voorbeeld van triforium (oostwand noorder dwarsarm) met geledingen die aan de bovenzijde telkens zijn afgesloten met twee boven elkaar staande driepassen: in de lichtbeuk met uitzondering van die in de zuidelijke dwarsarm (foto RDMZ, 2002).

de gelijkenis met de overeenkomstige stenen in de kooromgang is - afgezien van het daar toegepaste chiaroscuro - opvallend groot. Van de daartegenover geplaatste

gesculpteerde draak moet het prototype elders worden gezocht. De vier overige stenen aan de oost- en zuidzijde, die versierd zijn met een kluwen van bladranken, vertonen weer wel een grote mate van gelijkenis met het beeldhouwwerk op de kraagstenen in de omgang. De reconstructie van de zogenaamde kapittelzaal dateert uit 1990-1991 en het is opmerkelijk dat men toen nog historiserend te werk ging. Hier heeft het geloof in de ‘maakbaarheid van het verleden’[185] geleid tot een Disneylandachtig decor.

De wandbekleding van de lichtbeuk en de zijkapellen

De wandopbouw van de muren in hoogkoor, dwarsbeuk en middenschip lijkt, met uitzondering van het geometrische maaswerk tussen de scheibogen en het triforium, dat in Breda ontbreekt, zeer sterk op die van de Sint-Gommarus in Lier.[186] Deze kerk kwam eveneens tot stand in de loop van vijftiende eeuw toen Jan II (omstreeks 1375-1445) en Andries I (omstreeks 1400 - omstreeks 1490) Keldermans er bouwmeester waren. Ook in Breda loopt onder de ramen van de lichtbeuk - met uitzondering van die in de oostelijke traveeën van het hoogkoor, die pas vanaf 1525 werden omringd door de omgang - een triforium. Geheel in overeenstemming met de Brabantse laatgotische



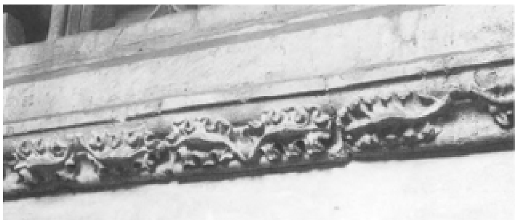
52 Voorbeeld van triforium met geledingen die aan de bovenzijde telkens zijn afgesloten met één enkele driepas: oostwand van de zuidelijke dwarsarm (foto RDMZ, 2002).

stijl is het triforium herleid tot een ondiepe gaanderij, afgesloten met een horizontale latei en versierd met opengewerkt maaswerk (afb. 50).[187] De basisvorm is rechthoekig en hierin bakenen verticale spijlen vijf identieke geledingen af. Deze spijlen lijken door te lopen in de montants of stijlen van het venster erboven. Hierdoor lijkt de triforiumzone in die van de bovenlichten opgenomen. Aan de onderkant van het triforium bevindt zich de borstwering, waarvan de boven- en onderdorpel twee opvallende horizontalen vormen. De spijlen en de beide dorpels vormen telkens vijf vierkanten die gevuld zijn met maaswerk naar veertiende-eeuws model: ronddriepassen waarvan een gloop naar boven is gericht of rondvierpassen die diagonaal zijn geplaatst.[188] Deze drie systemen alterneren op schijnbaar willekeurige wijze van borstwering tot borstwering. De vijf geledingen van het triforium zijn aan de bovenzijde telkens afgesloten met een driepas met daarboven - met uitzondering van de zuidelijke dwarsarm - opnieuw eenzelfde driepas (afb. 51 en 52).

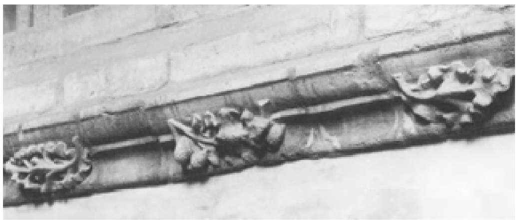
De bovenzijden van de vier verticale stijlen van de ramen en de schalken die de raambogen steunen, lopen eveneens uit in maaswerk: vijf driepassen die - naast elkaar - de vijf geledingen van het raam afsluiten. Daarboven, tussen de schenkels die de koorramen afsluiten, zijn composities ingevoegd van meestal zes opengewerkte motieven, bestaande uit driepassen met soms vierpassen. De ruimte tussen de

A

B



C



D

53 Waterlijsten onder de ramen. **A** Koolbladen: aan zuidkant van vak [M2]. **B** Doorlopende wingerd: aan zuidkant van vak [M1]. **C** Doorlopend eikenloof: aan noordkant van vak [M3]. **D** Eikenbladen, afgewisseld met eikels.: aan noordkant van vak [M5] (foto's RDMZ, 1955).

raambogen in het schip werd - overeenkomstig de vormentaal uit het midden van de vijftiende eeuw - gevuld met méér en ingewikkelder geometrische figuren dan die in het hoogkoor, zoals de visblaas en drie- en vierhoeken met gebogen randen.[189]

De ramen van het Herenkoor zijn voorzien van laat-gotisch maaswerk. Twee spijlen verdelen de ramen van het Herenkoor in drie geledingen die ter hoogte van de aanzet van de schenkels zijn afgesloten met spitsboogjes met ingeschreven driepas. Telkens

54 Hardstenen fries met driepassen, gedragen door zes stijlen: onder de afzaat van het raam in de zijkapellen van het schip, noordzijde (foto RDMZ, 2002).

twee spitsboogjes zijn gekoppeld door twee elkaar overlappende plattere bogen die op hun beurt het flamboyante maaswerk tussen de raambogen dragen. De drie-achtste koorsluiting van het Herenkoor heeft aan de zijde van de kooromgang een muur, waarin een blind raam is aangebracht in de zelfde vorm en met hetzelfde maaswerk als de overige ramen.

Nadat de oude ramen en borstweringen in de oorspronkelijke buitenmuur ten behoeve van de bouw van het Herenkoor waren doorbroken, werden de sporen van hun aansluiting op de muurdammen weggewerkt door daar ondiepe smalle rechthoekige nissen in uit te kappen. Deze nissen zijn binnen versierd met een profiel dat evenwijdig aan de rand loopt. De bovenkant van deze geprofileerde rechthoek is aan de binnenzijde afgesloten met een spitsboogje met hetzelfde profiel, waarvan de punt is verenigd met de bovenzijde en schenkels zonder onderbreking in de beide lange zijden van de rechthoek uitvloeien. In de nis is een casement aangebracht, een verdiept veld dat aan de bovenkant is afgesloten met een driepas en aan de onderkant aansluit op de afzaat van de nis.

Onder de triforia in hoogkoor, schip en noordelijke dwarsarm bevinden zich waterlijsten. Op deze lijsten ligt bladwerk: druivenwingerds, eikenloof of koolbladen (afb. 53A), soms los naast elkaar, dan weer aan elkaar geregen. Soms schuilen tussen

55 Blindmaaswerk met vijf driepassen, gedragen door vier stijlen: op de scheidingswanden tussen de zijkapellen van het schip, hier de westelijke wand van vak [Z7] (foto RDMZ 2002).

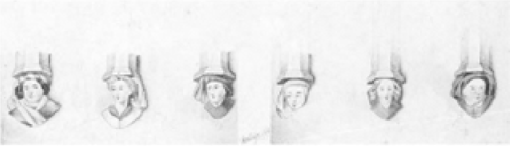
de blaadjes van de continu doorlopende wingerd kleine druiventrossen (afb. 53B), dan weer zijn de wingerd en de tros alternerend aangebracht. Ook het eikenloof is op deze wijze gediversifieerd (afb. 53C en 53D). In het schip en transept komen de wijnranken herhaaldelijk voor. Mogelijk verwijzen ze naar Kanaän vanwaar Mozes' spieders terugkwamen, rijkbeladen met druiven.[190] Dit aan Mozes beloofde land kan gezien worden als een voorafbeelding van het door apostel Johannes aangekondigde Hemelse Jeruzalem dat in het nabijgelegen hoogkoor uitgebeeld werd.[191] De wingerds in het hoogkoor duiden misschien op de wijngaard van de Heer, het Hemelse Jeruzalem zelf.[192]

Een hardstenen fries bekleedt de binnenzijde van de buitenmuur van de zijkapellen ten westen van het transept (afb. 54).[193] Ze is geplaatst onder de afzaat van de

ramen en opgebouwd uit vijf naast elkaar gelegen vierkanten. Binnen elk vierkant bevindt zich een spitsboog die gevuld is met een driepas. De zijden van de vierkanten zijn geschikt in het verlengde van de raamgeledingen. Onder de fries - en eveneens in het verlengde van de vierkantzijden - bevinden zich zes stijlen. De boogvelden van de muren tussen de kapellen zijn versierd met blindmaaswerk: drie spitsbogen die gedragen worden door vier stijlen en op hun beurt weer twee spitsbogen schragen (afb. 55). Deze vijf spitsbogen zijn gevuld met een driepas. De twee buitenste stijlen lopen langs de schalken die de kruisbogen dragen.

De stijlen die de muren van de zijkapellen sieren, klimmen vanaf een basement op de grond naar boven of rusten op een geprofileerd kraagsteentje. Deze kraagsteentjes hebben als grondvlak een halve zeshoek. De binnenarchitectuur van deze ruimtes wordt verlevendigd door het feit dat de kraagsteentjes - afwisselend van muur tot muur - op verschillende niveaus zijn ingemetseld.

De wandbekleding van de Heilig-Kruiskapel of Stadskapel (vak [Z6]) heeft een ander uiterlijk omdat de geboorten van de stijlen daar een afwijkende vorm hebben gekregen. In deze ruimte zijn de kraagsteentjes onder de stijlen op de zuidelijke en westelijke muur benut als figuraal sierelement. Het zijn zes koppen van mannen en vrouwen die ieder een basement in de vorm van een halve achthoek ondersteunen. Deze koppen hebben een verscheidenheid aan hoofdtooien, die een staalkaart vormt van de vijftiende-eeuwse Bourgondische mode. De gezichten geven verschillende leeftijden weer. De restanten van de polychromie verschaffen de gezichten een realistische uitdrukking. Behalve het inkarnaat zijn er nog resten rood, geel, blauw- en grijsgroen,



56 R.W. Kleyn, de zes kraagsteentjes in de Stadskapel (vak [Z6]), 1862. Potlood, penseel en waterverf. Breda, GA, Archief Kerkvoogdij Herv. Gem., afd. III-8, inv.nr. 837 b (foto RDMZ, 2002).

A

B

C

D

E

F

57 De zes kraagsteentjes in de Stadskapel (vak [Z6]) als personificatie van de Bredase burgerij; telling van oost naar west en noord naar zuid. **A** Man van middelbare leeftijd met tulband: eerste steen op de zuidelijke wand. **B** Meisje met opgestoken haar: tweede steen op de zuidelijke wand. **C** Jonge man met Bourgondische muts: derde steen op de zuidelijke wand. **D** Oudere vrouw met hoofddoek: in de zuid-westelijke hoek. **E** Jonge vrouw met hoofdband en loshangend haar: tweede steen op de westelijke wand. **F** Man van rijpe leeftijd met muts: eerste steen op de westelijke wand (foto's RDMZ, 2001).

zwart en wit aanwezig. Het overvloedige rood contrasteert sterk met de groene achtergrond van de muur en de basementen.

Met uitzondering van het grijs- en het blauwgroen komen deze kleuren overeen met die op een tekening van R.W. Kleyn uit 1862 (afb. 56). Bij hem zijn de beide groentinten blauw. De titel, ‘Proeve van een consôlebeschildering’, laat de mogelijkheid open dat de gebruikte kleurstelling werd ontworpen door de schilder zelf. Daar waar hij blauw inkleurde, kan deze kleur inmiddels gedegenereerd zijn tot het huidige grijs- en blauwgroen.[194]

Van links (zuidoost) naar rechts (noordwest) zijn achtereenvolgens uitgebeeld:
- Een man (?) van middelbare leeftijd met tulband, getorst uit een rode en een ongekleurde reep stof. Daaronder zwart naar achteren gekamd haar. Over het hoofd en gekruist voor de borst boven een rood kleed, een lichtkleurige doek. Neus en mond zijn beschadigd (afb. 57A).
- Een meisje waarvan het haar in strengen is opgestoken. Een foulard dat waarschijnlijk van voor met een speld, versierd met drie rode stenen, is vastgestoken, hangt los naar achteren neer. Haar kleed heeft een rode kraag. De neus is gehavend (afb. 57B).
- Een jonge man met een rode Bourgondische muts. Hij heeft zwarte haren en een groengrijs hemd met witte kraag. Onderlip licht beschadigd (afb. 57C).
- (In de hoek:) een oudere vrouw gehuld in een gele hoofddoek. Helft van het gezicht is geschonden (afb. 57D).
- Een jonge vrouw met een haast onzichtbare rode hoofdband waaronder naar achteren loshangend blond haar. Ze draagt een rood kleed. Neus beschadigd (afb. 57E).
- Een man van rijpe leeftijd met blauwgroene muts waarvan een gelijkkleurige doek langs beide zijden neervalt. Het rode wambuis is afgezet met een witte kraag. Neuspunt afgebroken (afb. 57F).
- De lippen zijn steeds rood, de ogen en wenkbrauwen zwart.

De gezichten bevinden zich op ooghoogte. De drie gezichten aan de zuidkant zijn schuin naar rechts en die aan de westzijde schuin naar links gekeerd. Opvallend is dat hun blikken evenwijdig gericht zijn. Ze kijken allemaal naar het noord-oosten, naar de viering die vanuit deze kapel zichtbaar is.

Paquay (1999) vermeldt dat de Heilig-Kruiskapel, als stadskapel, ook fungeerde als symbolisch cultuscentrum voor de Bredase burgerij. Hij schetst hoe de Heilig-Kruisverering op de bijzondere Bredase feestdagen en de jaarlijkse

Heilig-Kruisprocessie op Tweede Pinksterdag de hoogtepunten vormden van de volkse devotie binnen de stad en dat deze plechtigheden door het stadsbestuur financieel werden gesteund. Deze devotie begon telkens met een luisterrijke verheffing van het kruis in de viering, aan het volks- of Heilig-Kruisaltaar. Het lijkt aannemelijk dat de mannen en vrouwen op de kraagstenen een doorsnede moeten verbeelden van de gegoede Bredase burgerij. Zij sloegen vol aandacht de plechtigheden gade die, in verband met de Heilig-Kruisverering, aan het volksaltaar werden gehouden.

Besluit

Het meest opvallende deel van het architectonische beeld- en steenhouwwerk van de Onze-Lieve-Vrouwekerk is Brabants-gotisch van stijl. In de gedachten van de

opdrachtgevers, moeten deze sculpturen verschillende functies hebben gehad. De figuratieve motieven hadden een symbolische betekenis die nu dikwijls moeilijk te doorgronden is. De symboliek steunt op oude overleveringen uit de christelijke, maar ook uit een niet-christelijke denkwereld. De vraag rijst of deze symboliek tijdens de bouw zelf nog volkomen begrepen werd. Als dat niet zo is, kunnen we dan de figuren, elk afzonderlijk, nu nog in alle details verklaren? Moet niet eerder een opheldering worden gezocht voor een of meer groepen van figuren in samenhang met de tijd en de omgeving waarin ze tot stand kwamen? Voor deze laatste benaderingswijze werd hier gekozen, waarbij dient te worden aangetekend dat op drie pijlers bouwsporen zichtbaar zijn die wijzen op latere veranderingen en misschien latere toevoegingen. De figuren op deze pijlers zouden aan een nader onderzoek moeten worden onderworpen, om meer zekerheid te krijgen over hun datering.

Ook de plantaardige motieven hebben dikwijls een oude betekenis, die in de tijd van de bouw waarschijnlijk niet altijd meer bekend was. Het versierende aspect heeft bij deze motieven vaak de overhand gekregen en werd soms zelfs een stijlkenmerk. Dat laatste geldt zeker voor de plaats en vorm van de overige bouwplastiek: de traceringen, lijsten en friezen. Deze vormen een wezenlijk deel van de Brabantse gotiek.

Vooral bij de kraagstenen in Breda is zichtbaar hoe de functie van de bouwplastiek - van traditionele symboliek naar ornamentiek - verandert. Maar sommige beschadigingen, vooral die op de kraagsteen aan de noordzijde van het hoogkoor, kunnen bovendien getuigen van de gewijzigde opvattingen in religie en mentaliteit. Niet alleen de beeldenstorm, maar ook de Contrareformatie daarna kunnen een op niets ontziende wijze hebben bijgedragen aan de vernietiging van beelden die verwerpelijk beschouwd werden.

Voor het hedendaagse onderzoek heeft de bouwplastiek een nuttige functie. In sommige gevallen kan ze een hulpmiddel zijn bij het dateren van bouwdelen, zoals bijvoorbeeld het geval is met enkele elementen van het decoratieve en het figuratieve beeldhouwwerk op de kapitelen van de zuilen rond het hoogkoor en de oostelijke vieringpijlers. In samenhang met oude geschiedschrijving en gestaafd door dendrochronologisch onderzoek wettigen ze het vermoeden dat het hoogkoor in twee fasen werd opgebouwd. Tijdens een eerste fase zullen de zuilen en kapitelen zijn opgericht en van een voorlopige afdekking voorzien om deze ruimte zo snel mogelijk voor erediensten te kunnen benutten. Omdat daar kapitelen met koolbladen samen met kapitelen met distels voorkomen, is een periodisering in de tweede helft van de veertiende of in het begin van de vijftiende eeuw verantwoord. De sculptuur van twee duivelskoppen in Breda lijkt van dezelfde hand als die van een duivelskop in Halle van kort voor of in 1409. Deze datering past bij de aantekening van Gramaye dat de bouw van het Bredase hoogkoor in 1410 werd aangevangen en dat er gedurende twee jaar aan werd gewerkt. In een volgende, voltooiende fase - rond het midden van de vijftiende eeuw, zoals dendrochronologisch onderzoek uitwijst - kunnen dan de lichtbeuk en de huidige bekapping geconstrueerd zijn.

Eindnoten:

1 De letter-cijfercodes tussen vierkante haakjes verwijzen naar gewelfvakken of de daarin geplaatste sluitstenen. Deze codes zijn aangeduid op de plattegrond:
A verwijst naar de kooromgang of het ambulatorium; de nummering is met de klok mee.
C heeft betrekking op de consistoriekamer, K op het koor, L op de linkerzijbeuk, M op het middenschip, N op de noordelijke zijkapellen, R op de rechterzijbeuk en Z op de zuidelijke zijkapellen; de nummering is telkens van oost naar west. De vakken K1 (de koorsluiting), N1 en Z1 bestaan telkens uit twee traveeën.
T duidt op het transept of de dwarsbeuk; de nummering is van noord naar zuid.
V verwijst naar de viering.
Daar waar verschillende stenen in een gewelf zijn aangebracht, duiden de letters n, o, z en w achter de letter-cijfercode (en daarvan gescheiden door een komma) de vier windrichtingen aan; op dezelfde wijze duidt m de middelste steen aan.
2 Ribben werden waarschijnlijk voor het eerst in 1117 in Lombardije, in de San Ambrogio te Milaan toegepast. Zie Watkin (1994), 121.
3 Kimpel/Suckale (1995), 41.
4 Voor een analyse van de verschillende krachten in een kruisribgewelf zie ook bij Acland (1972), 26, Frankl (1983), 382 en Thunnissen (1950), 184.
5 Thunnissen (1950), 155-156 beschrijft de gevolgen van schuifkrachten op ribben die niet loodrecht op elkaar staan en hoe deze te voorkomen zijn.
6 Cave (1994), 3, Kimpel/Suckale (1995), 90, Von Simson (1965), 134 en Thunnissen (1950), 166. In plaats van een kruisribgewelf kan ook een graatgewelf worden geslagen. Het verband van het graatgewelf - indien zorgvuldig opgemetseld - geeft voldoende stabiliteit en heeft geen extra druk van een sluitsteen nodig.
7 De afmetingen van het gebouw en zijn onderdelen zijn overgenomen uit Kalf (1912).
8 Appuhn (1991), 102, Kimpel/Suckale (1995), 40-41 & 58 en Von Simson (1965), 133-134. De theoloog Durandus heeft aanzienlijk bijgedragen tot de verspreiding van deze gedachte; zie onder meer Durandus (1284 I), 17 en verder in deze bijdrage onder ‘iconografie’.
9 Bandmann (1978), 73 en Kimpel/Suckale (1995), 90.
10 Oud Testament: Psalm 118:22; Nieuw Testament: Mattheus 21:42, Handelingen 4:11 en 1 Petrus 2:4-7.
11 Kimpel/Suckale (1995), 57 en Van der Vaart (1990), 426.
12 Van der Vaart (1990), 435 en De Vries (1994), 120.
13 Fitchen (1961), 194, Rüdinger (1979), 56 en Kimpel/Suckale (1995), 43.
14 Het dendrochronologisch onderzoek heeft tot doel de kapdatum vast te stellen van een boom, waarvan het hout voor het maken van een object werd gebruikt. Daartoe wordt een houtmonster op basis van de verschillende breedten van opeenvolgende jaarringen geanalyseerd. De Vries (1994), 379-380 verwijst naar het onderzoek van Hollstein in Duitsland waaruit blijkt dat het onderzochte hout in 96% van de gevallen binnen twee jaar (67% binnen één jaar) na het vellen van de boom gebruikt werd. De kapdatum van de boom en de productiedatum van het bouwsel van het hout, liggen dus over het algemeen in tijd kort bij elkaar.
15 Zie Burger (hoofdstuk 1): hieruit blijkt dat enkele elementen van de originele bekapping van de drie westelijke traveeën rond 1450 konden worden gedateerd. Gezien de homogene stijl van de vier sluitstenen (zie verder) kan ook voor de oostelijke steen in de koorsluiting [K1] eenzelfde datering als *terminus post quem* aangenomen worden.
16 *Repertorium Van Nieuwkerke*.
17 Van Goor (1744), 89.
18 Het herstel aan de gaten aan de westzijde was blijkens de *Bredase Courant* van 18 oktober 1960 reeds kort na de oorlog begonnen. Het *Repertorium Van Nieuwkerke*, 58 meldt bij 1947: ‘1^{e} en 2^{e} travee noorderzijbeuk losse stukken van gewelfribben teruggebracht op de plaats met sluitstenen vastgezet. Bepleistering aangevuld’.
19 Timmers (1978), 14-16.
20 De Jong (1947), 197.
21 Durandus (1284 I), xxvii voetnoot 1 en Timmers (1978), 16.
22 Volgens Gooskens (1981, 55) had ongeveer 60% van de kanunniken in Breda in de vijftiende eeuw een universitaire opleiding gevolgd.
23 Omdat de detaillering van de sluitstenen in het hoogkoor en het transept vervaagde als gevolg van een recente overschildering, worden hier foto's gebruikt van vóór de laatste restauratiewerkzaamheden.
24 Rüdinger (1979), 40 en Kimpel/Suckale (1995), 22.
25 In verband met deze voorstellingen zie: Aerts (1993), 162, Cave (1948), 35, Erftemeijer (1987), 72-73, Frankl (1983), 190, Kimpel/Suckale (1995), 57, Timmers (1991), lemma 66 en Van der Vaart (1990), 428.
26 Apocalyps 21.
27 Kimpel/Suckale (1995), 22 & 56-57 & 87, Von Simson (1965), 132-134 en Timmers (1991), lemma 447. De zeven fakkels worden in Apocalyps 4:5 beschreven.

28 Van Nieukerken/Haslinghuis (1952, 273) stelden vast dat de vensters in de apsis over de volle hoogte doorliepen, IJsseling (1968, 4) geeft als hoogte 17,5 meter op. Kalf (1912, plaat VIII) geeft in zijn plattegrond aan dat er wijzigingen aan de muurdammen hebben plaats gevonden in het tweede kwart van de zestiende eeuw, maar deze aanpassingen moeten gezien worden als gevolg van veranderingen in het schoorwerk: de steunberen werden vervangen door gordelbogen die op hun beurt door beren werden geschraagd.
29 Wat kleuren en geverfde motieven betreft, wordt bij de beschrijving van sluitstenen in deze bijdrage uitgegaan van de huidige beschilderde toestand.
30 In het Oude Testament is het waardigheidsteken van de koning een scepter in plaats van de rijksappel van Christus. Schiller (1976, 94) verwijst daarvoor naar:
(Psalm 45:7) ‘Uw troon staat vast in de eeuwen der eeuwen, Uw koningsscepter is een scepter van recht.’
(Psalm 45:14) ‘Enkel lieftalligheid ligt op het gelaat der koninklijk dochter, met goud doorweven is haar ornaat.’
En verder naar:
(Esther 5:1) ‘De derde dag bekleedde Ester zich met een koninklijk gewaad, begaf zich naar de binnenhof van het koninklijk paleis, en bleef tegenover de ingang van de troonzaal staan. Daar zat de koning tegenover de ingang der zaal op zijn koningstroon. [5:2] Maar zodra hij koningin Ester in de voorhof zag staan, was hij haar goedgunstig gezind, en reikte haar de gouden scepter toe, die hij in de hand had. Daarop kwam Ester naderbij, en raakte de punt van de scepter aan.’

Voor het feit dat Maria aan de rechterhand van Christus zit, refereert Schiller (1980, 150-151) naar Psalm 110:1, maar deze tekst heeft volgens de exegese alleen betrekking op God de Vader die zijn Zoon uitnodigt rechts van Hem te gaan zitten.
31 Hooglied 2:8-17 en 5:2.
32 Goossen (1993), 116 en Schiller (1976), 94-96.
33 Réau (1956), 438-439 en Schiller (1976), 94-95.
34 Réau (1958), 694-695. Een afbeelding van Jacobus de Meerdere en Johannes de Doper in eenzelfde compositie als die in Breda kwam vaker voor. Op een ivoren tweeluikje uit de tweede helft van de veertiende eeuw uit de Kunstsammlungen zu Weimar in het Weimarer Schloßmuseum (Katalog VI, nr. 1398) wordt de gekroonde en tronende Maria afgebeeld met een crucifix in handen: zij bevindt zich tussen Sint Jan met het lam en Sint Jakob als pelgrim. In de verzameling van het Bayerisch National Museum bevindt zich uit diezelfde tijd een andere ivoren diptiek met een staande, gekroonde Maria met Kind die geflankeerd worden door dezelfde heiligen met dezelfde attributen.
35 Apocalyps 21 en 22.
36 In het voorlaatste hoofstuk van de Openbaring wordt dit thema behandeld:
(Apocalyps 21:2) ‘En de heilige stad, het Nieuw-Jeruzalem, zag ik nederdalen, toegerust als een bruid, die voor haar man is getooid.’
(21:9) ‘Toen kwam er één van de zeven engelen, die zeven schalen droegen, vol van de zeven zwaarste plagen; en hij sprak tot mij: Kom, ik zal u tonen de Bruid, de Vrouw van het Lam. [21:10] In geestesverrukking voerde hij mij weg op een grote en hoge berg. En hij toonde mij de heilige Stad, Jeruzalem, neerdalend van God uit de Hemel.’ (21:11).
Ook eerder wordt in de Openbaring verwezen naar het huwelijk van het Lam:
(Apocalyps 19:7) ‘Laat ons blij zijn en juichen, en Hem de glorie geven! Want gekomen is de bruiloft van het Lam, en zijn Vrouw heeft er zich toe bereid’ (9:8).
37 De beide teksten in de Openbaring luiden:
(Apocalyps 19:9) ‘Toen sprak hij [stem die uitging van de troon] tot mij: Schrijf op! Zalig zij, die geroepen zijn tot het Bruiloftsmaal van het Lam. En hij vervolgde: Dit zijn de waarachtige woorden van God!’
(Apocalyps 21:27) ‘Nooit zal er [het hemelse Jeruzalem] ingaan, iets wat onrein is, noch die gruwelen pleegt of leugens spreekt; maar zij alleen, die staan geschreven in het boek des Levens van het Lam.’
38 Leuschner (1972), 3.
39 Mattheus 16:18-19.
40 Vandenhoute/Van Doorne (1982), 27.
41 Ephesiërs 2:19; zie de eerder geciteerde tekst.
42 Zie afbeeldingen bij Aerts (1993), 160, 168, 376 en Bergmans & Buyle (1994), 85.
43 Voor Antwerpen betreft deze ring de stenen in het hoogkoor. De ring blijft hier, ook na de restauratie, steeds opvallen. Hij omlijst de voorstelling. In Breda strekken de figuren zich uit tot over de ring. Deze is platter en eenvoudiger uitgevoerd, maar op sommige oude foto's, van vóór de recente overschildering, zijn zij toch scherp afgetekend zichtbaar.
44 Dit zou dan afwijken van de stelling van Aerts (1993, 163) dat de iconografie van de sluitstenen in Antwerpen geen eenheid vormt.
45 Aerts (1993), 373.

46 Ook deze voorstellingswijze kent een lange traditie: zo leidt reeds de gekroonde Maria in een Ottoons handschrift in Bamberg (einde tiende eeuw) een groep gelovigen naar Christus, gekroond als wereldheerser. Zie Schiller (1976), 101-103, afb. 256.

47 Dat in Breda niet voor Maria, maar voor Jacobus de Meerdere werd gekozen om het volk Gods weer te geven, is misschien tegelijkertijd ook als eerbewijs bedoeld voor de stichter van het kapittel, Jacob Consey.

48 Paraliturgische elementen zijn vaste onderdelen van de uitmonstering van een kerk ten behoeve van de liturgie, bijvoorbeeld een oksaal, een sacramentshuis, een kansel, een altaarstuk.

49 Soms werd ook de aslijn van het koor van een naar het oosten gerichte kerk lichtelijk naar het noorden afgebogen. Volgens Timmers (1978, lemma 452) geeft Durandus hiervoor de symbolische verklaring dat Christus bij zijn kruisdood het hoofd naar rechts neeg. Durandus (1284 I, 19) vergelijkt het kerkgebouw met het lichaam en het koor met het hoofd van Christus. In het artikel ‘De Grote Kerk heeft een knik’ in *De Stem* van 6 juni 1984 wordt, aan de hand van luchtfoto's, J. IJseling's stelling aangetoond dat ook het koor van de kerk in Breda een - zij het geringe - afwijking naar het noorden heeft. De Kind (1987, 145) meent echter dat in het algemeen aan een dergelijke geknikte aslijn niet de betekenis van het ‘hoofd van Christus’ gegeven kan worden gegeven, maar dat de oorzaak van praktische aard is.

50 In een voorbeeld somt Baxandall (1986, 62-68) de drie mysteries van de Annunciatie op: de zending van, de begroeting door en de samenspraak met de engel. De vijf loffelijke staten van Maria in het laatste mysterie zijn de ‘conturbatio’ (ontsteltenis), ‘cogitatio’ (overdenking), ‘interrogatio’ (ondervraging), ‘humilatio’ (onderwerping) en ‘meditatio’ (overpeinzing). Zie ook Van Miegroet (1989), 218-221.

51 De ‘Imitatio Christi’ is het belangrijkste geschrift uit deze periode. Het werd rond 1441 door de prediker Thomas a Kempis geschreven en dit boek stond onder zijn tijdgenoten in hoog aanzien. Van de Latijnse versie en vertalingen zijn meer dan drieduizend uitgaven bekend. Zie De Jong (1947), 429-431 en Leuschner (1972), 41. Betreffende het belang van de kruisdragende Christus voor de Moderne Devoten zie Tummers (2000), 268.

52 Van Liebergen (1986, 84) verwijst naar Mattheus 16:24. Zie ook Marcus 1:17 en 10:21 en Johannes 8:12.

53 Bij de aanvang van de eerste restauratiecampagne onder leiding van de architectenfamilie Van Nieukerken die in 1904 begon, werd aan het transept bijzonder veel aandacht besteed vanwege de bedenkelijke toestand van de houten bekapping. Deze steunde hoe langer hoe minder op de muurplaat, maar drukte hoe langer hoe meer op het gewelf; zie ook Bardet (1956), 52 en Van Nieukerken (1933), 29-32. Mogelijk werden bij de gelegenheid van de inspectieactiviteiten ook de afgietsels van de vier stenen gemaakt. Het aanleggen van een documentatie van gotische kunstvoorwerpen in de vorm van replica's paste volledig bij de beweging van de neogotiek in de negentiende en begin twintigste eeuw. Het Rijksmuseum te Amsterdam, bijvoorbeeld, had voor dergelijke afgietsels een aparte afdeling opgericht.

54 Op de bruingetinte mallen zijn hoofdzakelijk rode, maar ook gele verkleuringen waarneembaar. In tegenstelling met de verfresten op de afgietsels in Den Bosch, lijken de kleuren op de mallen in Breda een kenmerk te zijn van het materiaal waaruit de mallen zijn gemaakt, een soort papier maché.

55 Zie Paquay (1999).

56 Haakma Wagenaar (1992, 149-151) heeft in het ‘ordinarium’ van de Sint-Lebuïnus te Deventer (boek waarin de onveranderlijke voorschriften met betrekking tot de kerkdienst werden opgetekend) de daar toegepaste liturgische voorschriften geanalyseerd. Hij legde een verband tussen het daarin beschreven ceremonieel betreffende de hemelvaart van Christus en de ‘hemelopening’ ten westen van de westelijke gordelboog van de viering waaromheen een engelenpaar en wolkenslingers waren geschilderd. In noot 83 geeft hij ook een interessante beschouwing in relatie met de gewelfopening te Breda. De Groot (1994, 82-83) volgde dezelfde werkwijze in verband met het ‘gat in het gewelf’ *vóór het koor* van de Dom te Utrecht. Hij kwam tot het besluit dat Christus op Hemelvaartsdag door het gat verdween en dat de Heilige Geest, in de vorm van een duif, met Pinksteren erdoor verscheen. Hij geeft aandacht aan de voor dit doel gebruikte beelden. Dekhuyzen (1969, 51) besprak reeds eerder de gewelfschilderingen rond het ‘hijsgat’ in de Sint-Joriskerk te Amersfoort, maar legde geen verband met de liturgie. Brams (1999, 2, 13) duidt op de plattegrond van de Sint-Martinuskerk te Zaltbommel een ‘hijsluik’ aan ‘dat dienst [deed] bij het aanschouwelijk maken van de Hemelvaart van Christus’. Zie voor de Der Aa-kerk in Groningen: Van der Ploeg (2001).

57 Braun (1924, 80-81) noemt de albe een ‘engelenkleed’ en wijst op de laatmiddeleeuwse betekenis van reinheid. Een stola die voor de borst werd gekruist, is volgens Braun (1924, 134, 142-143) een diaconaal en priesterlijk onderscheidingsteken en duidt volgens de laat-middeleeuwse symboliek op het juk dat deze clerici bij hun wijding op zich namen (zie ook bij Durandus (1284 III), 231). Timmers (1991, lemma 247) legt uit dat vanaf de dertiende eeuw engelen als diakens werden voorgesteld, dit wil zeggen met albe, stola en koorkap.

58 De restaurateur Por (1940, 229 & 238) schat dat de schilderingen uit de eerste jaren van de zestiende eeuw dateren. Uit een kerkrekening die door Van Keppel (1904, 48) werd

getranscribeerd, lijkt het waarschijnlijk dat de schilderingen (genoemd worden: ‘sess engelen’ in plaats van acht) uit 1586-1587 dateren. De in 1933 ontdekte schildering is dan waarschijnlijk een vernieuwing geweest van een vroegere schildering. De herstelling gebeurde wellicht in de periode 1581-1590, toen de kerk weer in handen van de katholieken was.

59 In verband met deze motieven zie Krause (1987), 306, noot 109, 340, 341-343, noot 256. Krause (1987, 344-350) geeft talrijke voorbeelden. De engelen en de wolken zijn ook beschreven in Handelingen van de Apostelen:
(Handelingen 1:9) ‘Na deze woorden werd Hij voor hun ogen opgenomen, en een wolk onttrok Hem aan hun blikken. [1:10] Nog staarden ze naar de hemel, terwijl hij opsteeg: en zie, daar stonden twee mannen bij hen, in witte klederen gehuld. [1:11] Ze zeiden: Mannen van Galilea, wat staat gij naar de hemel te staren? [...].’
De ‘twee mannen [...] in witte klederen’ zijn engelen. In hoofdstuk 72 van de in de Late-Middeleeuwen zo invloedrijke ‘Gulden Legende’ (ca. 1260), vernoemt Jacobus de Voragine (ca. 1229-1298) eveneens de wolken en engelen. In verband met de muziek van de engelen citeert hij Augustinus die zei: ‘Wanneer Christus opstijgt, schudt de hemel, de sterren staan perplex, de hemelse gasten juichen, trompetten klinken en vermengen hun zoete melodieën met vreugdevolle koren’; zie De Voragine (1995), 292-296.

60 Krause (1987), 340. Tripps (1998, 157-158) voert aan dat er in het kerkelijke recht sinds het ‘Decretum Gratiani’ (ca. 1140) bewust een onderscheid werd gemaakt tussen koor en schip. Het koor werd geleidelijk de ruimte die bestemd was voor de clerus die kennis had, en het schip de ruimte voor de leken die onwetend waren. Om in de hemel te kunnen komen dienden de onwetenden de heilsgeschiedenis zintuiglijk te ervaren.

61 Volgens Bardet (1956, 52) werden reeds in 1904 vernieuwingen aan de kap uitgevoerd. Van Nieukerken (1933, 29-32) meldt dat vooral boven de viering de toestand van de kap slecht was en dat daarom het Angelustorentje in het verleden afgebroken moest worden; in de periode 1904-1908 werd het huidige torentje geplaatst.

62 Van Keppel (1904): de posten die in verband kunnen worden gebracht met het onderhavige onderwerp, de gewelfopening, zijn vermeld op de bladzijden 44 en 45.

63 Durandus (1284 IV, 19-20) en Durandus (1284 VI, 57, 103-104) schenkt bijzonder veel aandacht aan de manier waarop de hemelvaartprocessie uitgevoerd diende te worden. Vooral de engelen en hun muziek (en dus het gezang dat tijdens de processie moest worden geproduceerd) heeft telkens opnieuw zijn belangstelling.
De ‘nonen’, het negende uur, komen overeen met drie uur in de namiddag.

64 Ten behoeve van zijn eigen bisdom stelde Durandus ook een verordening op, de ‘Constitutiones et Instructiones’ om de besluiten van het voormelde Concilie van Lateranen in verband met liturgie en muziek tot uitvoer te brengen. Deze voorschriften werden in talrijke andere bisdommen overgenomen en kregen daardoor haast het karakter van een kerkelijke wet. Zie onder meer bij Gardner (1994), 6.

65 Zie Krause (1987), 285-290 & 347. In verband met de muziek en de trompet spelende engelen vermeldt Durandus (1284 VI), 104: ‘En Jesaja [... zegt]: “En de Heer is gestegen tussen het trompetgeschal”, dit wil zeggen een vreeswekkend geluid, want er is sprake van engelenstemmen. [...];’
en verwijst vervolgens naar het komende hemelse bruiloftsmaal (cfr. supra), dat ook met de trompetgeschal zal worden aangekondigd, zoals dat vroeger bij de uitnodiging tot wereldlijke bruiloften gebruikelijk was. Waarschijnlijk is Durandus geïnspireerd geweest door de ‘Civitate Dei’ van Augustinus waarin beschreven is hoe de burcht van zichzelf opent met gezang. Gutberlet (1934, 128) haalt in verband hiermee een psalm aan: (Psalm 47:6) ‘God stijgt ten troon met jubelgezang, Jahweh met bazuingeschal!’
De exegese brengt deze tekst in verband met de bevrijding van Jeruzalem als prefiguratie van het verheerlijkte Jeruzalem aan het einde van de tijden.

66 Handelingen 1:11, zie noot 59.

67 In 1581 was Breda weer in handen van de Spanjaarden gekomen en werd de katholieke eredienst hersteld. De gift van de stadsbestuurders zal gediend hebben om een vroegere ‘berg van olijven’, waarschijnlijk vernield tijdens de beeldenstorm van 1566 of daarna uit de kerk verwijderd, te vervangen. Dat er voor de beeldenstorm een berg gebruikt werd, blijkt uit een vordering van ‘frans Otten van een syden roessken dat men op den ascenseyndach op den berght mede spelt.’ Deze vordering werd opgetekend in 1542 (zie Van Keppel (1904), 48).

68 Krause (1987, 283 noot 17, 288, 312-313) stelt vast dat er een zeventigtal beelden (in het Duitstalige gebied) in de vorm van een verrijzende Christus gevonden zijn, die ook op Hemelvaart gebruikt werden, en meent dat dit aantal allicht zal stijgen bij gericht onderzoek. Het betreft hier Christus met een zegenend gebaar en in de andere hand een kruis met een vaantje. Reinle (1988, 236-240) behandelt verschillende beeldende middelen waarmee de ceremoniën vanaf de Goed Week tot Hemelvaart uitgevoerd werden.

69 Zie Krause (1987), 298, 306 en Reinle (1988), 238.

70 Zie Hall (1979), 134, Krause (1987), 306, 327 en Reinle (1988), 238.

71 Onder ‘1589’ bij Van Keppel (1904), 49: ‘Aen Bartholomeus Walscharts van dat hy de wolck geschildert heeft die uijten hemel compt op assencionsdach.’
72 Mogelijkerwijs werd het ophijsen door middel van een wolk ook in Xanten toegepast; zie Krause (1987), 314 en noot 144a. De wolken worden expliciet genoemd in de Handelingen van de apostelen:
(Handelingen 1:9) ‘Na deze woorden werd Hij voor hun ogen opgenomen, en een wolk onttrok Hem aan hun blikken.’
Durandus (1284 VI, 104) geeft aan de wolk van de hemelvaart de betekenis van de genade, ‘[...] want zonder de wolk en zonder de genade kan niemand ten Hemel stijgen, ook niet Christus als mens; en dat is de betekenis van de wolk op dewelke Christus opgevaren is.’
73 Krause (1987, 310, 336) verhaalt dat op Hemelvaartsdag soms met vuur, brandende duivels en water naar het sensatiebeluste publiek werd gegooid.
74 Zie voorbeelden bij Appuhn (1991), 24 en Krause (1987), 297. Tijdens de zestiende-eeuwse vernieuwingen werd het ‘Catholicon’ van Johannes van Genua uit het einde van de dertiende eeuw opnieuw als richtsnoer gebruikt. Volgens deze doctrine heeft een beeld een driedelig doel: het dient om de lering te ondersteunen, de herinnering op te wekken en godsvrucht te verdiepen. Zie Baxandall (1986), 52-53.
75 Krause (1987), 335-336.
76 Zie Margry/Caspers (1998), 192 en IJsseling (1968), 14; Krause (1987, 293 noot 49) noemt onder meer de dom in Halle, waar het ‘Himmelloch’ in de zestiende eeuw zowel voor de hemelvaart van Christus als voor de tenhemelopneming van Maria dienst deed.
77 In Durandus (1284 VII, nota 12) wordt na een weergave van de theologische discussie en een opsomming van de gebruikte argumenten in verband met de vraag hoe Maria in de hemel werd opgenomen, vastgesteld dat Maria lichamelijk ten hemel voer en dat de zeven engelenkoren haar een jubelende ontvangst bereidden.
78 De Voragine (1995), hoofdstuk 119. Alleen Johannes van Damascus (ca. 650-750) maakte daar melding van een wolk en engelenstemmen, tijdens - of beter - net vóór de assumptie. Deze wolk en stemmen omringden echter niet alleen de verscheiden Maria, maar ook de apostelen en leerlingen van Jezus. Volgens de auteurs die in de ‘Gulden Legende’ geparafraseerd worden, spelen de engelen een rol tijdens Maria's overlijden of samen met heiligen, maagden en profeten bij Maria's aankomst in de hemel.
In de Middeleeuwen schonk de verering van Maria volgens Goossen (1993, 194-195) en Van Laarhoven (1992, 179-180, 260) vooral aandacht aan haar moederschap van Christus, haar ‘dormitio’ of ontslaping en haar bruiloft met Christus. De weinige afbeeldingen van haar assumptie werden afgeleid van Byzantijnse voorbeelden. Schiller (1980, 146-147) komt tot de conclusie dat een eigen westerse iconografie pas na het midden van de vijftiende eeuw tot stand kwam en hierbij werden dan de motieven die eerder op de hemelvaart van Christus van toepassing waren, overgenomen.
79 Zie Tripps (1998), 159-187. Hij concludeert dat aan het einde van de dertiende eeuw in heel Europa het omhoogtrekken van een Mariabeeld een vast onderdeel van de liturgie werd (Tripps (1998), 178).
80 Tripps (1998), 192.
81 ‘Pijnsdach’ staat voor Pinksteren. Van Keppel (1904, 84) citeert betreffende de gebruiken op deze dag een oud boek over de ommegangen te Breda: [als de] ‘misse wt is gaet den knecht van der kercke mie een berdecken & met den wyn omtrent pastoers altaer om het vollix te dinnen.’ Mogelijk heeft de betaalde ‘pijp’ (een inhoudsmaat voor wijnen) hierop betrekking.
82 Zie het *Middelnederlandsch Woordenboek* van E. Verwijs en J. Verdam onder ‘Crone, 5), b)’: ‘Een kring, lijst of rand om iets heen’.
83 Zie bijvoorbeeld de Dom te Utrecht bij De Groot (1994), 83.
84 De voorstellingswijze van de bundel met ongelijke stralen zou zeventiendeeeuws kunnen zijn, maar de stijl van de fysionomische uitwerking lijkt negentiende- of begin-twintigste-eeuws. De restaurateur Por (1940, 229) meldt dat het luik zwart geschilderd was met daarop een vergulde zon.
85 De Voragine (1995), 296.
86 Rüdinger (1979), 77.
87 Zie noot 137 bij Bandmann (1978), 74.
88 Tripps (1998), 187.
89 De inventaris van de sluitstenen in de Antwerpse kathedraal door Aerts (1993, 162) vermeldt buiten het hoogkoor, het middenschip en de doopkapel (waarin specifieke programmata werden uitgevoerd) 63 sluitstenen. Zes stenen daarvan - dus nagenoeg 10% - beelden Christus uit als ‘Pantokrator’, Christus Koning, ‘Salvator Mundi’ en ‘Ecce Homo’. Deze stenen lijken willekeurig te zijn verspreid over de kooromgang, de zijbeuken en de zijkapellen.
90 De oudste ‘niet door mensenhanden gemaakte’ voorstelling van het gelaat van Christus - nog vóór de afdruk van het ‘Heilig Aanschijn’ op het doek van Veronica, voor het eerst vermeld rond het jaar 1000 - staat in verband met het legendarische ‘Mandylion van Edessa’: Christus zou zijn gelaat hebben afgedrukt op een doek om hiermee de melaatse koning Abgar van Edessa

te genezen. Deze legende ontstond in de derde eeuw (Van Laarhoven (1992), 11 en Timmers (1991), lemma 33).

91 De Vries (1994), 120, 133 en Von Simson (1965), 134.

92 Timmers (1991, lemma 35) vermeldt dat deze onechte brief voor het eerst gepubliceerd werd door Anselmus van Canterburry (overl. 1109) en citeert als volgt: '[...] Zijn eerbiedige gelaat boezemde tegelijkertijd liefde en vrees in. Zijn haarlokken waren donker van tint, glanzend en in het midden gescheiden, gelijk dit bij de Nazireeërs gebruikelijk was. [...]. Neus en mond waren regelmatig gevormd, de baard enigszins rossig, niet te lang en in twee punten verdeeld.'

93 Koldeweij (2000), 15-16.

94 Paquay (1999). Van Goor (1744), 84-86, onder 'Outaaren in de Kerk van O.L.V. te Breda', nr. 45.

95 Kalf (1912), 59.

96 Kalf (1912), 59-60.

97 Aerts (1993), 162.

98 In verband met de rode kleur van de schuine rechthoek op het oostelijke schild in Breda kan opgemerkt worden dat, in de terminologie van de blazoenering, het 'veld' van het Bredase stadswapen van 'keel' is; met andere woorden dat de achtergrondkleur van het wapen rood is.

99 In verband met het schuinliggende schild: zie de afbeelding en verklaring bij Neubecker & Brooke (1977), 158. Wat de voorstellingswijze betreft is er ook een gelijkenis met bijvoorbeeld de sluitsteen met het wapen van de stad Groningen in de Martinikerk. Het stadswapen werd daar ook op een kleiner schuinliggend schildje voorgesteld met de eenkoppige adelaar als schildhouder boven op de linkerpunt van dit schildje (het heraldische 'links' betekent voor de toeschouwer de rechterzijde). Voor de sluitsteen in Groningen: afb. 1 bij Bouvy (1966).

100 Voor de periodisering van deze schildjes: zie Neubecker/Brooke (1977), 76-77.

101 Voor de drie eisen in het 'Catholicon': zie noot 74.

102 Von Simson (1965, 132) verwijst naar de kerkvader Ambrosius (340-397) en zijn scheppingsverhaal in zes dagen, het 'Hexameron'. Hierin wordt de schepping als een kosmische symfonie beschreven, een bejubeling van de lof tot God.

103 Cave (1948), 5, 8 en Van der Vaart (1990), 425.

104 Kimpel/Suckale (1995), 59.

105 Namelijk eerst met één krans van vijf blaadjes, maar toen de gecultiveerde variëteit bekender werd, ook met een dubbele krans van samen tien blaadjes. Zie Cave (1948), 81 en Fox-Davies (1969), 202-203. De datering van circa 1465 voor de roos met dubbele krans in de rechter zijbeuk lijkt echter bijzonder vroeg en zou daarom nog nader onderzocht moeten worden.

106 Brandl (1993), 739.

107 Mattheus 27:45, Marcus 15:33 en Lucas 23:44 vermeldden dat de hemel bij Christus' dood gedurende drie uur verduisterd was. Volgens Augustinus symboliseerden de beide hemellichamen de overgang van het Oude naar het Nieuwe Testament. Het eerste (de maan als O.T.) kon niet begrepen worden als het niet door het laatste (de zon als N.T.) beschenen werd. Zie Hall (1992), 192.

108 Bral (2000, 144) stelt vast dat ingewikkelde gewelfconstructies in de Brabantse Gotiek ongebruikelijk waren. Het waren meestal kruisribgewelven. Als uitzonderingen noemt hij onder meer de Sacramentskapel in de Sint-Goedele in Brussel en die in de Sint-Jan in Den Bosch. Zie ook Ozinga/Meischke (1953), 57.

109 Heinz-Mohr (1981), 248.

110 Dat aan het einde van de Middeleeuwen de ster- en netgewelven een bijzondere symboliek konden hebben, wordt door Tripps (1998, 191-192) beaamd. Hij geeft echter geen specifieke voorbeelden.

111 Margry/Caspers (1998), 175-176.

112 Van Goor (1744), 89.

113 Bardet (1956), 51 en IJsseling (1968), 5, 11.

114 Van Nieukerken/Haslinghuis (1952, 275) nemen aan dat de bouw van de kapel aan de kooromgang voorafging.

115 Thunnissen (1950, 166-172) geeft een overzicht van diverse ribpatronen.

116 Zie IJsseling, Vermiert/Wetzels (1994), 63-70. Tijdens de beeldenstorm werd het retabel beschadigd. De delen die konden worden gered, werden waarschijnlijk in de zeventiende eeuw opnieuw samengevoegd en deze reconstructie wordt nu bewaard in het Breda's Museum. Voor de reconstructie: zie ook Asselbergs/Huysmans (1955), 19-20.

117 Zie Asselbergs/Huysmans (1955), 32-37, IJsseling, Vermiert/Wetzels (1994), 31-33.

118 Van Goor (1744).

119 Peeters (1985), 456 noot 72.

120 Verspaandonk (1974), 127-128. Als voorbeeld van een mengwezen geeft Verspaandonk de vogel met hondenkop die op een kraagsteen in Bolsward werd uitgekapt. Zie ook de behandeling door Vogelzang (1931, 458-459) van 'droleries' in de Dom van Utrecht. Coppens (1999, 67 noot 9) omschrijft fantasiewezens als '[...] wezens [...] met een magische of mythologische oorsprong

met uitzondering van de wezens behorende tot de klassieke mythologie [,... zoals] het fabeldier, heksen, elfen, trollen, kabouters, feeën, kobolden enz. [...]'.

121 Lorenzo (1997), 24.

122 Sachs e.a. (s.a.), lemma 'Drolerie'.

123 Fleige (1993, 3-9, 37) verwijst in verband met de oudste figuren op kapitelen naar de 'dierkapitelen' in de Sint-Laurentiuskapel te Hildesheim: om de betekenis van de hierin verwerkte heilsboodschap begrijpelijker te maken, werden er elementen met een sterk magische betekenis (hier de wolf en de levensboom) uit de Germaanse mythologie in verwerkt.

124 Fleige (1993), 188-189.

125 Bandmann (1978), 77.

126 Bandmann (1978), 75 en Viollet-le-Duc (1859), 523, 529, 535, 538.

127 Fleige (1993), 189.

128 Vermeulen (1928), 375.

129 Rüdinger (1979), 42 en Suckale/Kimpel (1995), 56.

130 Bral (2000), 143-144. Franssens (1985, 50-53) geeft een overzicht van het ontstaan en de kenmerken van de Brabantse gotiek. Aan dit concept voldoet ook de O.-L.-Vrouwekerk, zij het in bescheiden mate: onder meer de transkapellen en het geometrisch maaswerk boven de scheibogen van de beuken ontbreken hier. Het krulkoolkapiteel ontstond in het begin van de veertiende eeuw, eerst in Brussel (Sint-Goedele) en dan in Leuven (Lakenhalle). Zie ook Vermeulen (1928), 433-434 en Haslinghuis (1986), 213-214.

131 Vermeulen (1928), 405.

132 Voor de gebruikte terminologie in verband met bladvormen zie Kronenberg/Doorenbos (1975), 698.

133 De mening van Bos (1988, 50) dat het in de Bergse kerk om gestileerde eikenbladen gaat, wordt hier niet gedeeld. Het gewelfde blad en het aantal en de vorm van de lobben spreken dit tegen.

134 Bral (2000), 144.

135 Bral (2000), 142.

136 Fitchen (1961), 138.

137 Zie hoofdstuk 1 en 6.

138 Voor de polychromie op de halfzuilen en kapitelen die later werd aangebracht, wordt verwezen naar hoofdstuk 6.

139 Bandmann (1978), 77-78.

140 Abt Suger (1081-1151) beschouwde de kerk als een geestelijk gebouw dat opgericht werd op de fundamenten van de profeten en de apostelen (Von Simon (1965), 134). De zuilen in zijn abdij in Saint Denis waren een metafoor voor hen. Sugers stelling werd door Durandus in het eerste hoofdstuk van het eerste boek van zijn 'Rationale' (1284) overgenomen.

141 Kalf (1912), 72-73; zie ook Paquay (1999).

142 Lorenzo (1997), 21.

143 Lorenzo (1997), 107.

144 'Het bos van de demonen'. Vooral vanaf de twaalfde eeuw werd de invloed van de kerkvader Augustinus (354-430) groot; zie Sachs e.a. (s.a.), lemma 'Augustinus'.

145 Sachs e.a. (s.a.), lemma 'Dämonen'.

146 Berben (2000), 3.

147 Daniel (1964), 33.

148 Sachs e.a. (s.a.), lemma 'Tiersymbolik' en Verspaandonk (1991), 9.

149 Met dank aan Gerard van Wezel die mij hierop wees.

150 Voor de bouwgeschiedenis van de Sint-Maarten in Halle zie Wuyts (1973), 243. De pseudo-kooromgang in Halle werd in dezelfde bouwfase als die van het koor verwezenlijkt, waarbij de kapellen tussen de steunberen van de noordelijke koortraveeën werden ingebouwd (Franssens (1964), 7 & 10). In 1409 werd in een van deze kranskapellen een tabernakel geplaatst (Lemaire (1951), 48).

151 Gramaye (1708), 18 ('[Engelbertus Nassavius] anno etiam 1410 eleganti structura chorum ecclesiae Bredanae inchoavit; et biennio [...] perfecit.'). Over de gedegen werkmethode van deze historicus, zie Viaene (1972).

152 Vermeer (1989), 191 vertaalt Psalm 91:13 als volgt: 'Op slang en basilisk zult Gij treden, en vertrappen leeuw en draak.'

153 Diemer (1975), 263.

154 Verspaandonk (1991), 11.

155 Hall (1979), lemma 'Satan'.

156 Lorenzo (1997), 125. Vóór de dertiende eeuw meende men dat de duivel, naar analogie van de slang in het Aards Paradijs en de draak in de Apocalyps, niet in staat was tot vliegen; zie Lorenzo (1997), 49.

157 Lorenzo (1997), 82.

158 Een goed voorbeeld van de laat-gotische vleermuisvlerk is te vinden onder een van de zittertjes van de rechterkoorbank in het hoogkoor (zie cat.nr. 15).

159 Peeters (1985), 245.

160 Hall (1979), lemma ‘Wildeman’.
161 Sachs e.a. (s.a.), lemma ‘Wilde Leute’.
162 Den Hartog (1995), kol. 225.
163 Bijvoorbeeld enkele wildemannen in de Sint-Jan in Den Bosch: zie Peeters (1985), 246, 250.
164 Haslinghuis (1986), 46.
165 Peeters (1985, 246) verwijst naar Psalm 5, 21, 50, 51, 57 en 91, maar niet naar de betreffende versnummers. Hij stelt dat de samenhang ermee vaag is.
166 Psalm 57:5: ‘Zo leg ik mij neer te midden van leeuwen,
Van mensen met vlammende ogen,
Wier tanden spitsen en pijlen zijn,
Wier tong vlijmend scherp is als een zwaard.’
167 Sachs e.a. (s.a.), lemma ‘Tiersymbolik’.
168 Apocalyps 22:14: ‘Zalig zij, die hun klederen wassen,
Om recht te verkrijgen
Op de Boom des Levens,
En om door de poorten de Stad binnen te gaan.
22:15: Maar naar buiten de honden,
De tovenaars en de ontuchtigen,
De moordenaars en de afgodendienaars,
En al wie de leugen liefheeft en spreekt.’
169 Sachs e.a. (s.a.), lemma ‘Hund’.
170 Steppe (1973), 54.
171 Steppe (1973), 55.
172 In verband met polychromie van kapitelen en kraagstenen zie o.m. Erftemeijer (1987), 75 en Den Hartog (1995), kol. 213.
173 Vergelijk bijvoorbeeld met de figuren in 's-Hertogenbosch, afgedrukt bij Koldeweij (1989), 34, 37, 74 (rechtsonder).
174 Zie Koldeweij (1989), 37, 55 (linksboven).
175 Thunnissen (1950, 158) verduidelijkt de technische uitvoering van deze constructie met toepassing van een gewelfaanzet. Zie ook de technische tekeningen bij Viollet-le-Duc (1860), 93.
176 Viollet-le-Duc (1860), 317.
177 Een meer gedetailleerde bespreking van het constructieve belang van de kraagsteen is te vinden bij Fitchen (1961), 75-77, 136-137.
178 Fleige (1993), 181.
179 Zie voorbeelden bij o.m. Erftemeijer (1987), 75-78 en Bandmann (1978), 74, noot 136.
180 Haslinghuis (1986), 244.
181 Aerts (1993), 162-163.
182 Haslinghuis & Peeters (1965), 233, afb. 187.
183 Panofsky (1962), 74, 171.
184 Vermeulen (1928, 405-406) geeft een voorbeeld uit de Lebuïnuskerk in Deventer uit ca. 1480.
185 Uitdrukking ontleend aan titel publicatie A.J.C. van Leeuwen, *De maakbaarheid van het verleden. [...]*, Zwolle/Zeist, 1995.
186 Ozinga/Meischke (1953), 62-63.
187 Vermeulen (1928), 418, Franssens (1985), 52 en Bral (2000), 144.
188 Vermeulen (1950, 402) beschrijft hoe de stijlkenmerken van raamtraceringen geleidelijk uit Frankrijk werden overgenomen in de Noordelijke Nederlanden.
189 Idem.
190 Numeri 13:23-27; zie De Fremerie (1965), 97.
191 In noot 60 werd reeds gewezen op het bewuste onderscheid dat werd gemaakt tussen koor en schip, een wijziging in het kerkelijke recht sinds het ‘Decretum Gratiani’ (ca. 1140).
192 De Fremerie (1965), 100. In de ‘Parabel van de werklieden in de wijngaard’ (Mattheus 15) wordt benadrukt dat iedereen gelijke kansen heeft om beloond te worden, dit wil zeggen om opgenomen te worden in het Hemelse Jeruzalem.
193 Een uitzondering - ook voor de verder nog te bespreken stijlen - moet gemaakt worden voor de Hubertuskapel (vak [N9]), waar de latere constructie van nissen in twee muren de muurordonnantie heeft verstoord.
194 Tekening in potlood, penseel en waterverf; Breda, GA, Arch. Kerkvoogdij Herv. Gem., afd. III-8, inv.nr. 837 b. Met dank aan Valentijn Paquay die mij op deze tekening wees. Pierre van der Pol, conservator van het stedelijk museum te Breda, ben ik erkentelijk voor de volgende aanvullende informatie: vier jaar later maakte Kleyn een tekening van het grafmonument van Jan II van Polanen (zie afbeelding bij van Van Boven (1987), voorkaft). De kunstenaar Kleyn schreef bij deze tekening de opmerking dat hij ze gemaakt had ‘aan de hand van sporen van polychromie’ (zie id., 59), maar dit werd waarschijnlijk zo gevraagd door zijn vader, de stadsarchivaris C.A. Kleyn, om de restauratie-architect P.J.H. Kuijper advies te kunnen geven in verband met de genealogie en wapenvoering van de Polanens en Nassaus.

De functie en betekenis van de muuren gewelfschilderingen

Paul le Blanc

De middeleeuwse kerk was altijd bepleisterd

In een middeleeuws kerkgebouw bleef het metsel- en steenwerk nooit in het zicht. De kerk werd steeds terstond na de voltooiing bepleisterd met kalkmortel, die vervolgens werd bestreken met een lichte of crèmekleurige kalkverf. Daarna werd een beschildering in kleur aangebracht. Het idee van een middeleeuwse kerk waar wij het fraaie 'schoon metselwerk' kunnen zien of de oude natuursteen, is onhistorisch en is altijd het resultaat van de verwijdering van de oude pleisterlagen bij een restauratie in de negentiende of in de eerste helft van de twintigste eeuw, toen het creëren van 'schoon werk' erg in de mode was.

Na de bepleistering van de kerk werd de architectonische structuur door het gebruik van kleur geaccentueerd. Op deze wijze kregen gordel-, schei- en muraalbogen, colonnetten, schalken en lijsten een egale kleur, contrasterend met de achtergrond. Niet alleen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda was dit ongetwijfeld het geval, maar ook in de grote Franse kathedralen. Zo waren bijvoorbeeld in de kathedraal van Chartres de wandvlakken donkeroker van kleur met een witte voegenschildering, terwijl colonetten en schalkenbundels wit waren en zich duidelijk onderscheidden van de ondergrond. Op deze wijze werd vooral de verticale structurele geleding van het gebouw geaccentueerd.[1]

Door het bedekken van het metsel- en steenwerk met een kleurige afwerklaag werd het bouwmateriaal schitterender en volmaakter en werd het naar een hoger niveau getild. Het interieur werd daardoor schoner, lichter, kleuriger en rijker. Samen met de fonkelende kleuren van het glas-in-lood moest de kerk de sfeer oproepen van het Hemelse Jeruzalem, stralend in het licht en met kleurige wanden, bezet met kostbare edelstenen.[2] Het interieur kreeg een symbolische en allegorische betekenis, die het een bovennatuurlijk karakter verleenden. Door de beschildering werd de natuursteen en de baksteen getransponeerd van het natuurlijke naar het ideale, van het lagere na het hogere.[3]

Ook de gewelven werden beschilderd, niet alleen om de architecturale vormen ervan te benadrukken, maar tevens om - bij een uitgebreide beschildering - de gehele kerk rijker en prachtiger te doen zijn. Deze beschildering bleef soms beperkt tot eenvoudige biezen langs de ribben en een manchetversiering rond de sluitsteen bij de kruising van de gewelfribben, maar kon, zoals in Breda, ook uitgroeien tot een verfraaiing met plantenranken en fantasiebloemen, uitwaaierend vanuit de sluitsteen over het geheel van de gewelfvlakken, als een hemelse tuin. Vaak werd een plantaardige decoratie nog gecombineerd met bijbelse figuren, heiligen, dieren of drolerieën, al dan niet symbolisch bedoeld.

De symbolische hoofdgedachte van een beschildering met planten en bloemen ligt in het 'groeien en vergaan'. Het is het symbool van leven en teken van vruchtbaarheid. Het verwijst naar de hemelse paradijstuin, een bloeiende tuin met planten, bomen, bloemen en vruchten.[4]

Behalve deze hoofdzakelijk decoratieve schilderingen zijn er voorstellingen die vrij en zelfstandig op de wanden of pijlers van de kerk zijn aangebracht, met de bedoeling

te verhalen over de gebeurtenissen en personen uit de heilsgeschiedenis van het Oudeen Nieuwe Testament. Ook werden de belangrijke en populaire heiligen getoond als voorbeeld voor de gelovigen. Via de afbeeldingen van deze heiligen werd aan de beschouwer een beschermende en helpende zorg aangeboden. Deze schilderingen vervullen een didactische en voorlichtende rol. De religieuze voorstellingen moesten onderrichten, een stichtend voorbeeld geven en functioneren als geheugensteun in de geloofsbeleving. Vaak zijn de schilderingen aangebracht boven een altaar met een

speciale devotie (als vervanging van een veel duurder altaarretabel), als memoriestuk voor een overledene en zijn of haar familie of ter benadrukking van de speciale functie van een kapel of ruimte, bijvoorbeeld als gilde- of broederschapskapel.

Bij de beschrijving van de afzonderlijke schilderingen elders zal steeds worden ingegaan op de betekenis en de functie van deze schilderingen.

Om deze reden worden de belangrijkste schilderingen in relatie tot hun functie hier slechts kort gememoreerd.

De architectuurpolychromie en de gewelfschilderingen

In Breda treffen we restanten van een architectuurpolychromie alleen nog aan op de ribben van de gewelven (met name de manchetbeschilderingen), in de noordooostelijke kooromgang (rode kleur op muurcolonetten en transversaalboog) en op de zuidwestelijke pijler van de kooromgang. De oorspronkelijke architectuurpolychromie, wit met rode voegen, zal voor het overige verloren zijn gegaan tegelijk met de reformatorische witsellagen, die verwijderd werden (het ontpleisteren) in het begin van de twintigste eeuw. Er was in die periode meestal alleen aandacht voor de figuratieve muur- en gewelfschilderingen. Kennis van en belangstelling voor middeleeuwse architectuurpolychromie was ongebruikelijk.

Wel is het merendeel van de gewelven in koor, transept, schip (inclusief zijbeuken en zijkapellen) voorzien van een beschildering met ranken en fantasiebloemen. In deze rankenschilderingen zijn verschillende fasen en verschillende handen te onderscheiden, gerelateerd aan de verschillende bouwperioden waarin de kerk tot stand is gekomen. Blijkbaar werd na iedere bouwfase het beschilderen van de gewelven als essentieel gezien, zonder welke de bouw niet ‘af’ was. Opvallend is dat in Breda deze rankenschilderingen niet gecombineerd werden met figuratieve voorstellingen. Zoals hierboven reeds vermeld hebben deze rankenschilderingen een ‘symbolische functie’ als verwijzing naar het hemels Paradijs (cat.nr. 14).

Een tweetal gewelfschilderingen is zeer opmerkelijk en heeft een duidelijke functie in relatie tot het ‘gebruik’ van de kerk. Op de eerste plaats zien we in de noordbeuk een gewelfschildering met de Zon en de Maan. Deze voorstelling hangt nauw samen met het gegeven dat zich op deze plaats het oude ‘Herenkoor’ bevond. De betekenis van de voorstelling is niet geheel duidelijk. Mogelijk kan men denken aan een relatie tussen de wereldlijke heersers (de Heren van Breda) en God als heerser van het heelal. Er is in dat geval sprake van een ‘symbolische functie’.

Vervolgens zien we een opmerkelijke schildering op het gewelf van de viering (cat.nr. 13). Daar bevindt zich rondom de stenen sluitring met de gewelfopening een krans van acht engelen, zeven met een muziekinstrument en één met een tekstbanderol. De tekst op deze banderol verwijst naar de Hemelvaart van Christus. De opening in het gewelf werd gebruikt om er op Hemelvaartsdag een Christusbeeld door naar boven te hijsen en er met Pinksteren de Heilige Geest uit te laten neerdalen. Het was een onderdeel van het ‘liturgische drama’. Deze duidelijke ‘liturgische functie’ wordt bevestigd door archiefgegevens.

De schilderingen in het koor

Het koor van de kerk was de plaats van het kapittel, het college van kanunniken. Hier kwamen de kanunniken meermalen per dag bijeen voor hun diensten, voor het zingen van de getijden en voor het celebreren van de Heilige Mis. Deze bijzondere functie wordt niet geaccentueerd door een speciale gewelfschildering, zoals dat bijvoorbeeld het geval is in de Sint-Janskerk te 's-Hertogenbosch.[5] In Breda zien we in de noordoostelijke hoek van het koor wel een tapijtschildering, kostbaar uitgevoerd met brocaatimitatie, hoogstwaarschijnlijk bedoeld als achtergrond van een sacramentstabernakel of -toren (cat.nr. 71). De functie ervan ligt in het benadrukken van de plaats van een object dat bijzondere verering of aandacht verdiende.

Op een koorpijler aan de zuidzijde is de gestalte van de apostel Jacobus Minor te zien met een geknielde stichtersfiguur (cat.nr. 10). De stichtersfiguur wordt gecombineerd met een tekstbanderol met een inmiddels onleesbare tekst. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de heilige Jacobus de patroonheilige was van de stichtersfiguur. Een dergelijke schildering diende gewoonlijk ook als 'memorieschildering'. De beschouwer werd uitgenodigd om te bidden voor het zielenheil van de afgebeelde. Het is opmerkelijk dat deze schildering zich niet bevindt in de kooromgang of het (zij)schip van de kerk, de plaats voor het 'gewone' kerkvolk, maar in de ruimte die exclusief gereserveerd was voor het kapittel. Vermoedelijk is de

afgebeelde stichtersfiguur een voornaam en/of rijk persoon geweest, die zich dankzij deze bijzondere plaats in het koor verzekerd wist van het gebed van de kanunniken.

Het Heilig Sacrament

Het Heilig Sacrament genoot in de kerk van Breda een bijzondere verering. Dit had vooral te maken met het 'Sacrament van Niervaart'. Deze wonderbaarlijke hostie, gevonden in het dorpje Niervaart, werd in 1449 op verzoek van Jan IV van Nassau overgebracht naar de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Bij de bouw van een nieuwe beuk aan het pastoorskoor, voltooid rond 1520, was de westelijke travee daarvan bestemd voor het Sacrament van Niervaart. Er werd ca. 1535 opdracht gegeven voor het schilderen van een altaarstuk met de geschiedenis van het Sacrament van Niervaart (cat.nr. 39).

In het tweede kwart van de zestiende eeuw is in deze kapel ook een opmerkelijk muurschildering aangebracht van het 'goede en slechte gebed'. Het centrale gedeelte van deze voorstelling wordt beheerst door de gekruisigde gestalte van Christus. Het thema van het 'goede en slechte gebed' wordt ook vaak uitgebeeld met een voorstelling van de 'elevatio' (opheffing) van de hostie. Hostie en lichaam van Christus zijn in de katholieke geloofsbeleving identiek. Op deze wijze werd er een relatie gelegd tussen de hostie en het lichaam van de gekruisigde Christus en werd gewezen op het geestelijk heil dat de verering voor de gekruisigde Christus kon bieden.

In 1586-1587 werd opdracht gegeven om in de noordelijke kooromgang op de derde en vierde pijler een tapijt met witte hosties en goudgele kelken te schilderen. De schildering diende als achtergrond voor een 'Sacramentshuisje' dat hier voor 1538 werd geplaatst. Dergelijke schilderingen zien we ook elders ('s-Hertogenbosch, Bergen op Zoom, Tholen). Ze getuigen van de groeiende verering van het Heilig Sacrament en van de vele sacramentswonderen in de late Middeleeuwen

Broederschappen en gilden

Een aantal schilderingen staat in een duidelijke relatie tot broederschappen en gilden in de kerk. Op de eerste plaats is er de grote schildering van de Annunciatie op de noordwand van het noordtransept (cat.nr. 9). Vanaf de voltooiing van het noordtransept omstreeks 1450 fungeerde deze ruimte als Mariakapel en mogelijk was er toen al sprake van een Onze-Lieve-Vrouwebroederschap (in ieder geval vanaf 1475). De grote muurschildering met de Annunciatie heeft hier een duidelijke 'devotionele functie'.

Rondom het schip, aansluitend aan de zijbeuken, waren kleine kapellen gebouwd. Deze kapellen werden vooral gebruikt door de gilden, organisaties waarin mensen met eenzelfde beroep zich verenigden. In deze kapellen hadden de gilden een eigen altaar waar regelmatig een mis werd opgedragen.

In de meest oostelijke kapel aan de zuidzijde van het schip zijn op de wanden gele kruis- of voetbogen aangebracht, afgewisseld met wapenschilden van Sint Joris (cat.nr. 11). Op duidelijke wijze wordt daarmee aangegeven dat deze kapel functioneerde als kapel van het voetboogschuttersgilde van Sint Joris. Het Sint-Jorisgilde was een voornaam gilde, waarvan de leden rijke burgers waren die

hun eigen kruisboog (ook voetboog genoemd) aanschaften ter verdediging van kerk en stad.

Gildenkapellen en gildenaltaren hadden blijkbaar ook een plaats in de zuidelijke kooromgang van de kerk. Op de noordwand van de zuidelijke kooromgang zien we een schildering van een groen tapijt, voorzien van lakenscharen. Deze schildering diende als achtergrond voor het altaar van het lakenkopersgilde en heeft, evenals bij het Sint-Jorisgilde een 'herkenbaarheidsfunctie'.

In de zuidelijke kooromgang is op een tapijt (dat oorspronkelijk functioneerde als achtergrond voor een gebeeldhouwd heiligenbeeld) in een latere periode een schildering aangebracht van Twee weiden met vee (koe, os, geit, ezel en schapen) (cat.nr. 42). Ook deze schildering heeft betrekking op een gilde, namelijk dat van de droogscheerders. Ook hier zal er sprake geweest zijn van een gildealtaar onder de schildering, waarbij de schildering als een soort altaarretabel functioneerde.

De Twaalf Artikelen van het Geloof

Op de pijlers van het schip stonden oorspronkelijk de beelden van de Twaalf Apostelen. Onder deze, inmiddels verdwenen, beelden zijn in laatgotisch schrift en, zeer opmerkelijk, in het Nederlands, de teksten van de *Twaalf Artikelen van het Geloof* te lezen (cat.nr. 44). De beelden zijn na de invoering van de Reformatie verloren gegaan, maar de teksten zijn, hoewel fragmentarisch en vervaagd, nog steeds te herkennen en te identificeren. Een combinatie van de Twaalf Apostelen met de tekst van de *Twaalf Artikelen van het Geloof* is geenszins ongebruikelijk, hoewel men dit thema gewoonlijk, vooral in Oost-Nederland ziet in combinatie met geschilderde

apostelfiguren. Dit is gebaseerd op een legende volgens welke de apostelen, voordat ze na het pinksterfeest uit elkaar gingen, ieder één van de artikelen uitsprak. Zo'n apostelreeks fungeerde als ‘visuele exegese’ voor de gelovige kerkbezoeker.

Oudtestamentische voorstelling

In de vierde kapel aan de zuidzijde (gerekend vanuit het westen) is op de westwand een getekende voorstelling te zien van het Offer van Abraham (cat.nr. 70). De tekening wijst op een voorstudie en ontwerptekening voor een later niet meer aangebrachte muurschildering. Oudtestamentische voorstellingen treft men niet vaak aan als muurschildering in een Nederlandse kerk. Het thema van het offer is een zogenaamde ‘voorafbeelding’ van de kruisdood van Christus. Zoals Isaäk geofferd dreigde te worden door de wil van de Vader, zo is ook Christus ter dood gebracht aan het kruis. Mogelijk was deze voortekening voor een schildering bedoeld als een ‘altaarretabel’ bij een daar aanwezig altaar. De functie is het benadrukken van de samenhang tussen het Oude en Nieuwe Verbond, een zogenaamde ‘typologische functie’.

De heiligen

Veel schilderingen hebben betrekking op de heiligenverering in de kerk en hebben dus een ‘devotionele functie’. Het meest opmerkelijk is de grote schildering van Sint Christoffel op de westwand van het zuidelijk zijschip (cat.nr. 41). Christoffel was in de vijftiende en zestiende eeuw een populaire heilige. Hij was onder meer patroonheilige van de reizigers. Hij behoorde tot de groep van ‘noodhelpers’. Dit betekende dat wanneer men de gestalte van de heilige Christoffel had aanschouwd, men er zeker van was dat men die dag geen ‘onvoorziene dood’ zou sterven, dat wil zeggen een dood zonder het ‘Sacrament van de stervenden’ te hebben ontvangen. Een duidelijk zichtbare plaats bij de uitgang van de kerk zorg de ervoor dat de gelovigen zijn aanblik niet konden missen bij het verlaten van de kerk.

Op een van de pijlers in het zuidelijk zijschip kan men een zwaard zien. Hoogstwaarschijnlijk behoorde dit zwaard bij een voorstelling van de heilige Lucia, een geliefde heilige vanwege haar patroonaatschap tegen oogziekten (cat.nr. 44). Aan de voeten van Lucia knielde oorspronkelijk een stichtersfiguur met tekstbanderol. Deze schildering heeft, evenals de Jacobus met stichter in het koor, ook een ‘memoriefunctie’.

Verder zijn er alleen maar ‘resten’ die wijzen op een geschilderde heilige, zoals een nimbus (heilige stralenkrans) op een van de pijlers in het zuidelijk zijschip.

De heiligen in de kerk waren natuurlijk niet alleen geschilderd. Vaak hielden ook heiligenbeelden de herinnering aan de heilige levendig. Zo wordt in de zuidelijke kooromgang, op twee verschillende koorpijlers, een geschilderd tapijt (eredoek) door engelen opgehouden. Enkele dookgaten maken duidelijk dat voor deze geschilderde tapijten een, inmiddels verdwenen, beeld stond van een heilige. De schilderingen dienden om de plaats van deze heiligenbeelden te accentueren en te verfraaien.

De ‘geheimzinnige’ kruisbloem

Niet altijd kan worden verklaard waarom een schildering is aangebracht. In de tweede kapel (gerekend vanaf het westen) van de zuidelijke zijbeuk van het schip is een houtskooltekening te zien van een grote, zeer hoge kruisbloem, bestaande uit een prismatische stam met voetstuk, halverwege uitbottend in een ring van bladeren, verder naar boven met een bloemknopvormige hogel en ten slotte bekroond door een spits waaraan een vaantje is bevestigd.

De functie van deze tekening is volstrekt onduidelijk. Het is onwaarschijnlijk dat het een voorstudie/ontwerptekening is voor een later aan te brengen schildering, zoals dat wel het geval was bij de tekening met het Offer van Abraham in de naburige kapel. Een schildering van een kruisbloem is ongebruikelijk en zonder betekenis. Heeft de bouwmeester hier een ‘staaltje’ van zijn kunnen laten zien? Dat is onwaarschijnlijk, want het lijkt geen object dat op deze wijze in steen zou kunnen worden uitgevoerd. Veeleer valt te denken aan het ontwerp voor een smeedijzeren torenbekroning.[6] De aanwezigheid van het vaantje wijst hierop. Maar ook dan is de betekenis ervan onduidelijk. Het zal wel altijd een raadsel blijven.

Conclusie

Zoals uit deze opsomming blijkt waren de schilderingen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda dus bedoeld ter verfraaiing en ‘ophemeling’ van de kerk, ter herinnering aan bijzondere gebeurtenissen uit het Oude- of Nieuwe Testament, ter nagedachtenis aan overleden gelovigen, ter ondersteuning van gildenactiviteiten of om de gelovigen op te roepen tot gebed, bezinning en een deugdzaam leven.

Eindnoten:

1 Zie het hoofdstuk ‘Schoonwerk als misverstand’ in Peeters (1985), 292-294.
2 Vergelijk de beschrijving van het nieuwe Jeruzalem in de Apocalyps of het Boek der Openbaring van Johannes (21, 9-26): ‘de bouwstof van haar muur was als van diamant’.
3 Voor de relatie architecturale polychromie en de visualisering van het Hemelse Jeruzalem zie Bergmans (1998), 264-267.
4 Grote, van der Ploeg (2001), 267-272.
5 Zie Le Blanc (2002), 29-56.
6 Vriendelijke mededeling J.P. van Rijen, Nijmegen.

Catalogus Middeleeuwen

1 Grafmonument voor Jan II van Polanen

58 B.F. Immink, graftombe van Jan II van Polanen en echtgenotes, gravure uit Van Goor, 1744 (foto RDMZ).

Maker onbekend (Doornik?, Gent?), ca. 1380

Franse kalksteen, Doornikse steen (dekplaat), leisteen (grondplaat), 303 × 198 cm

Oudste afbeeldingen
1650-1675 (anoniem, pentekening, afb. 142); 1684 en 1734 (F. Ertinger, gravure)[1]; 1744 (B.F. Immink, gravure, afb. 58); 1861 (R.W. Kleyn, ingekleurde tekening)[2]; 1888 (RDMZ, foto, afb. 59); ca. 1900 (anoniem, foto)[3]; ca. 1905 (A.C.I., foto)[4]; ca. 1905 (anoniem, foto)[5].

Literatuur
Le Grand Theâtre (1734); Van Goor (1744); Pit (1908), 21-24; Kalf (1912), 100-101; Ligtenberg (1914), 131 e.v.; Bloys (1924), 113, nr. 95; Roggen (1938), 59; Roggen (1943); Ysseling (1984), 35-36; Tummers (1994)

Het graf van Jan van Polanen II en zijn eerste twee vrouwen staat in de noordelijke koorzijbeuk, in een nis ter hoogte van de eerste westelijke travee. Het is een grote kalkstenen tombe, die staat op een leistenen plint en wordt gedekt door een hardstenen plaat. In de rand van de dekplaat is een brede band uitgespaard waarin vroeger een koperen tekstband heeft gezeten. Op de tombe ligt de zwaar gehavende beeltenis van Jan II van Polanen geflankeerd door die van zijn vrouwen Oede van Hoorn en Machteld van Rotselaer. Op deze beelden zijn nog resten van polychromie en verguldsel aanwezig. Ze hebben een gotisch baldakijn boven het hoofd; dat van Jan II is wat groter. Aan de voeten van de vrouwen rusten drie hondjes, het traditionele leeuwtje aan de voeten van de man is verdwenen (afb. 60D-E). Het komt nog voor op een prent van Immink in Van Goor. Een afbeelding van het monument uit het derde kwart van de zeventiende eeuw die als betrouwbaar geldt, laat zien dat veel van de huidige defecten aan het beeldhouwwerk ook toen al aanwezig waren (afb. 142). Zo ontbreken de armen van de vrouwen. Ook het beeldhouwwerk in de nissen van de *tumba* en van de achterwand vertoont hier grote hiaten. Opmerkelijk is wel dat ook de drie honden aan de voeten van de vrouwen weggelaten zijn, terwijl de leeuw aan Jan's voeten wel is getekend. Waarschijnlijk is dit een vergissing van de tekenaar.

Op de voorzijde van de tombe zijn acht gotische rondboogvelden, waarbij in de middelste twee de kroning van Maria is afgebeeld; de twee aansluitende velden aan weerszijden bevatten geknielde ridders en vrouwen, de buitenste nissen zijn leeg. De zijden hebben elk vijf lege boogvelden. Boven de tombe tegen de achterwand zijn drie grotere velden te zien met de tronende Christus van het Laatste Oordeel in het midden, geflankeerd door twee geknielde vrouwen en een geknield kindje rechts (met staande engelen achter zich) en de resten van een geknielde man links. De gravure van Immink laat zien dat achter de geknielde man nog een engel of patroonheilige stond.

De stijl van deze laatste reliëfs - voorzover de conditie nog een goede beoordeling toelaat - is opmerkelijk los en naturalistisch, met zwierig gehakte, diepe plooien, terwijl de overige sculptuur een wat stijve en ouderwetse indruk maakt. Kalf signaleerde dit stijlverschil al en meende daarom dat de grafbeelden ouder zijn dan de rest van het beeldhouwwerk.

Dit stijlverschil is niet zonder betekenis, want er is enige reden om aan te nemen dat de tombe een keer is verplaatst. Dat blijkt uit het feit dat de westzijde van de dekplaat

59 Graftombe van Jan II van Polanen en echtgenotes, voor 1372 (foto RDMZ, anoniem, 1888).

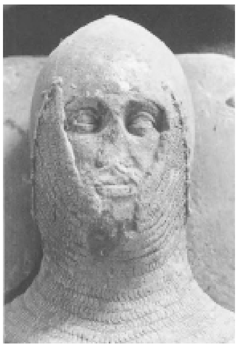
plaat van de tombe onafgewerkt is (afb. 60G). Blijkbaar stond deze zijde ooit tegen een muur opgesteld.[6] Het is mogelijk dat die verplaatsing enkele decennia na het ontstaan van de tombe plaatsvond, bijvoorbeeld toen de grafkapel van Jan II van Polanen werd geïncorporeerd in het oude Herenkoor op de plaats van de huidige koorzijbeuk. Dit proces speelde zich vermoedelijk kort na 1410 af.[7]

Uit het testament van Jan II van Polanen uit 1372 valt af te leiden dat deze grafkapel toen al bestond en dat zich daarin al grafmonumenten in baksteen bevonden (de originele tekst spreekt van 'tumbas sepulture').[8] Daarmee zou 1372 een datum *ante quem* voor het monument kunnen zijn, maar waarschijnlijker is het dat hier naar twee oudere, bakstenen monumenten wordt verwezen voor de twee overleden vrouwen van Jan II. Die monumenten werden dan later vervangen door het huidige monument waarin Jan II met zijn echtgenotes werd verenigd. Een logische ontstaansdatum voor dat grafmonument is dan omstreeks 1380, dat wil zeggen kort na het overlijden van Jan II in februari 1379. De opdrachtgever is dan zijn opvolger Jan III van Polanen. Als dit grafmonument na 1410 werd verplaatst, is het goed mogelijk dat toen het reliëf met de drie nissen werd toegevoegd om het geheel een wat modernere en rijkere uitstraling te geven (afb. 60F). Dat dit reliëf zou hebben behoord tot de oorspronkelijke zijkant van het graf - een idee van Roggen uit 1943-, is vanwege maat- en stijlverschillen uitgesloten, zoals Tummers reeds opmerkte.[9]

De twee modieuze vrouwenbeelden in deze nissen zijn goede representanten van de hoofse stijl, die omstreeks 1400 in Noordwest-Europa opbloeide en die vooruitloopt op het werk van de Bourgondische hofbeeldhouwer Claus Sluter. Pit bracht ze in verband met het beeldhouwwerk van de tombe voor Adolf VI in Kleef en indirect ook met Sluter. Met name het motief van de geknielde reliëffiguren onderop de tombe - vermoedelijk afbeeldingen van familieleden van de overledenen (afb. 60H-J) - is omstreeks 1370-1380 in de grafkunst nog uitzonderlijk en wijst vooruit naar de *pleurants* van Sluter.

FS

A



B

C

D

E

F

G

H

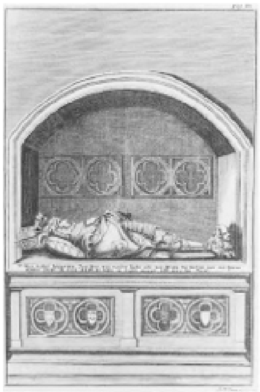
I

J

60 Details van de graftombe van Jan **II** van Polanen en echtgenotes: **A** Oede van Hoorn. **B** Jan **II** van Polanen. **C** Machteld van Rotselaer. **D** Hondjes aan het voeteinde van Oede van Hoorn. **E** Hondje aan voeteneinde Machteld van Rotselaer. **F** Wandreliëf. **G** Afgezaagde zijde van de dekplaat. **H** Detail reliëf voorzijde tombe. **I** Detail reliëf voorzijde tombe. **J** Detail reliëf voorzijde tombe (foto's RDMZ, 2002).

61 Graftombe van Jan III van Polanen, voor 1394 (foto RDMZ, anoniem, 1888).

2 Grafmonument voor Jan III van Polanen



62 B.F. Immink, graftombe van Jan III van Polanen, gravure uit Van Goor, 1744 (foto RDMZ).

Maker onbekend, vóór 1394

Franse kalksteen, Doornikse steen, 120 × 283 × hoog 127 cm

Oudste afbeeldingen
1650-1675 (anoniem, gewassen pentekening, afb. 143); 1684, 1734 (F. Ertinger, gravure, afb. 63); 1744 (B.F. Immink, gravure, afb. 62); 1837 (J. Bosboom, gewassen pentekening)[10]; 1888 (RDMZ, foto, afb. 61); ca. 1900 (anoniem, foto);[11] ca. 1900 (Algemene Cliché Industrie, foto)[12]

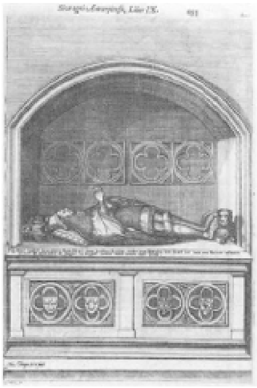
Literatuur
Kalf (1912), 101-102; Ligtenberg (1914), 139-144; Bloys (1924), 110-111, nr. 86; IJsseling (1984), 42-43; Tummers (1994), 240-242

Het grafmonument dat Jan III van Polanen nog bij zijn leven liet maken bestaat uit een rechthoekige sarcofaag die volledig in een nis is geplaatst. De nis heeft een gedrukte boogvorm. Langs de rand van de dekplaat van Doornikse steen is de graftekst ingehakt in Gotische letters. De luidt:

‘hier . leghet . begraven . jan . here, was . vander . lecke . ende . van . breda . die . sterf . int . jaer . ons . heren . als . men . screef . M . CCC . XCIII . XI . daghe . in . oeghst . maent . bidt . voer . siin . ziele . ’

De tekst wordt afgesloten met een vuurspuwende draak.

Zowel op de voorzijde van de sarcofaag als tegen de achterwand van de nis zijn vier geschakelde vierpas-vormige velden aangebracht. Elk van de vierpassen in de sarcofaag vertonen nog de restanten van een wapenschild. Omstreeks 1700 was het meest rechter schild al verdwenen, blijkens een tekening in het Huisarchief Twickel (afb. 143). Ertinger beeldt het weliswaar nog af, maar daar kan sprake zijn van een



63 F. Ertinger, graftombe van Jan III van Polanen, gravure uit J. le Roy, 1778 (foto RDMZ).

64 Graftombe van Jan III van Polanen, voor 1394 (foto, RDMZ, 1995).

reconstructie (afb. 63). Van links naar rechts zijn het de schilden van Polanen, Hoorne, Putten en Brederode. Tussen de vierpassen op de tombe zijn als zwikvulling uitwaaierende bladeren gehakt.

Bij Ertinger is ook het grafbeeld van Jan III nog geheel intact weergegeven, terwijl op de Twickel-tekening de voeten van de benen zijn gescheiden. De vierpassen in de

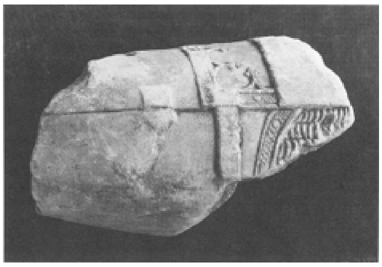
65 Grafbeeld van Jan III van Polanen (foto RDMZ, 1995).

achterwand zijn op alle oude weergaves van het graf al leeg; in de Twickeltekening zijn wel de aanhechtingspunten (van wapenschildjes?) in de vierpassen aangegeven, Ertinger laat ze weg om het monument er gaver uit te laten zien dan in werkelijkheid.

Op de dekplaat ligt de gemutileerde beeltenis van Jan III in zijn harnas en maliënkolder, onder een baldakijn. Handen, benen en de helm ontbreken geheel of gedeeltelijk. Er zijn wel twee losse beenfragmenten bewaard gebleven (afb. 66). Wat rest van het grafbeeld laat zien dat het in zijn gloriedagen een hoge kwaliteit moet hebben gehad; de beeldhouwer besteedde veel aandacht aan allerlei details in de kleding van de overleden ridder, zoals motieven op zijn wapenrok en beenbeschermers, kwastranden langs zijn cape en een levensechte gelaatsuitdrukking (afb. 65). Resten van polychromie - onder andere een rood kleed met gele Franse lelies en wassende halvemanen - bevestigen de oorspronkelijk rijke uitmonstering van dit grafbeeld. Het baldakijn was bovendien in zijn originele staat verguld. Gaten in de dekplaat aan beide zijden van het grafbeeld wijzen erop dat hier nog meer beeldhouwwerk heeft gezeten. Misschien een geprofileerde voortzetting van het baldakijn tot een soort nis-architectuur, zoals ook op de graftombe in IJsselstein het geval is?[13]

Tegenwoordig bevindt het grafmonument zich in de buitenmuur van de noordelijke kooromgang, maar dit was niet de oorspronkelijke locatie. Volgens het testament van Jan III uit 1394 stond het graf aanvankelijk bij het sacramentshuis op het hoogkoor:

> ‘Item kiesen wi onse sepulture te Breda in de hoeghen koer voer dat Heilighe Sacrament onder eenen zwarten zarc met eenen beelde daerop gehouwen, sonder uutvaert na ons te doene’.[14]



66 Fragment van het been van het grafbeeld van Jan III van Polanen (foto RDMZ, 2002).

Hieruit blijkt dat Jan III nog bij zijn leven de graftombe liet oprichten, in het priesterkoor van de oude kerk. Ze werd tijdens de bouw van de kooromgang, in de periode 1526-1536, verplaatst naar haar huidige plek.[15] Bij deze verhuizing is het graf in een nis geplaatst. Toen zijn vermoedelijk de twee korte zijden van de sarcofaag als twee aparte velden met vierpassen in de achterwand van de nis aangebracht. Maat en decoratie sluiten namelijk volkomen aan bij de panelen in de voorzijde van de *tumba,* zoals Ligtenberg heeft vastgesteld.[16] Van Goor vermeldt nog dat bij deze verplaatsing van de tombe het graf werd geopend en op de kist van Jan III een fluwelen buidel met gouden en zilveren munten werd aangetroffen. Deze werd bij het herplaatsen weer meebegraven.

Ligtenberg signaleerde een overeenkomst tussen Jan III's graf en dat van Van Hoelen-Mirabelle en Ghistelles in de kathedraal van Mechelen (ca. 1392), vanwege het verwante front met vier vierpassen.[17] Op grond daarvan opperde hij de mogelijkheid dat het Bredase monument van de hand van Jan I Keldermans is, die verantwoordelijk was voor het Mechelse graf. Deze overeenkomst is echter te mager en gaat bovendien

67 Grafzerk van Peter de Bonte, 1411 (foto RDMZ, 2001).

voorbij aan het feit dat het Bredase graf oorspronkelijk niet in een nis stond.

FS

3 Grafzerk van Peter de Bonte

(zuidelijke zijbeuk schip)

Maker onbekend, 1411

Namense steen, 261 × 131 × 19 cm
Inscriptie in gotische letters in cirkelrand: *Hier leet begraven Peeter de Bonte die sterf int jaer MCCCCXI XXII daghe i febr* +

Literatuur
Steenkamp (1923), nr. 135; Bloys van Treslong Prins (1924), 118 nr. 120; Van Boven (1987), 39; Goossens & Dekker-Peek (1994), 42 nr. 135; Van de Garde & Massop (1996-97), 225 nr. 179

De zerk van Peter de Bonte is belangrijk omdat het de oudst gedateerde zerk in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda is en nog uit de romaanse voorganger van het huidige gebouw moet stammen (afb. 67).

Het betreft een eenvoudige, praktisch lege zerk, waarop ongeveer in het midden een cirkel is gegraveerd met een tekstrand tussen twee lijnen. De inscriptie valt op door de evenwichtige verdeling van de letters die de cirkelrand vullen. Begin en eindpunt worden aangegeven door een kruisje boven in de cirkelrand. Dit type zerk met tekstrand in dubbele cirkel komt in de late Middeleeuwen minder vaak voor dan het bekende type met tekstrand langs de vier zijden. Andere vroege zerken in Breda zijn eveneens van dit model met cirkel.[18]

HT

4 Monstrans

68 Monstrans (hoogte 63,5 cm). Breda's Museum (foto idem).

Onbekende meester, Breda, begin 15de eeuw Afb. 68

Verguld zilver, zilver, glas, hoogte 63,5, diameter voet 18,5 cm
Merken: staande vogel met gespreide vleugels (meesterteken); trembleersteek; wapen Breda (stadskeur)

Collectie
Breda's Museum, inv.nr. BV1411 (bruikleen Bisschoppelijke Verzameling sinds 1968)

Literatuur
Kalf (1912), 148, afb. 122; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1913), 18, nr. 470; Vermeulen (1913), 115-117, afb. 5; Gedenkboek 's-Hertogenbosch (1914), 24, 73, afb. 83; Vermeulen (1924), 39, afb. 9; Voorloopige lijst (1931), 70; Cerutti (1961), 28, afb. 4; Knippenberg (1965), 4; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1965), nr. 5a; Knippenberg (1968), 272; Knippenberg (1970), 64; Tent.cat. Leuven (1971), nr. E5; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1975), nr. 33; Tent.cat. Breda (1987), nr. 301; Tent.cat. Breda (2000), 173-174, nr. 190.

5 Monstrans

Onbekende meester, Breda, eerste kwart 15de eeuw Afb. 69

Verguld zilver, glas, diamanten, 82 × 28,2 × 20,8 (voet) cm
Inscriptie:
+EX · ANTIQVA · AEDE · MAIORI · BREDANA · III · ABHINC · SAECVLO · AB · INIQVORVM · INIVRIA · VINDICATVM · VETVSTATE · SQVALIDVM · ADNITENTE · FRANCISCO · ANTONIO · VAN · DYK · CVRIONE · PLEBANO · EX · PRAESCRIPTO · LABOREQVE · IOANNIS · BROM · VLTRAIECT[ensis] · IN · PRISTINAM · FORMAM · RESTITVTVM · CORPORI · CHRISTI · IN · AEDE · NOVA · OSTENDENDO · DENVO · DICATVM · DIE · S[anctae] BARBARAE · PATRONAE · CAELESTIS · AN[no] · MDCCCLXXXVIIII
(Uit de oude Grote Kerk van Breda, in de derde eeuw vanaf de huidige [eeuw] van ontering door de vijanden onteigend, onooglijk door ouderdom, door de inspanningen van Franciscus Antonius van Dijk, pastoor en plebaan, volgens voorschrift en werk van Johannes Brom uit Utrecht in de oude toestand hersteld teneinde in de nieuwe kerk opnieuw het Lichaam van Christus te tonen. Gewijd op de dag van Sinte Barbara, de hemelse patroon[heilige], in het jaar 1889.[19])

Collectie
Breda's Museum, inv.nr. BV1410 (bruikleen Bisschoppelijke Verzameling sinds 1968)

Literatuur
Kalf (1912), 148, afb. 121; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1913), 117, nr. 467; Vermeulen (1913), 115-117; Gedenkboek 's-Hertogenbosch (1914), 24; Vermeulen (1924), 39, afb. 7; Voorloopige lijst (1931), 69-70; Cerutti (1961), 28; Knippenberg (1970), 64; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1975), nr. 34; Tent.cat. Breda (1987), nr. 300, afb. p. 115; Tent.cat. Breda (2000), 173-175, nr. 191.

Restauraties
Jan Hendrik Brom, Utrecht, 1889

Kerkzilver in de Onze-Lieve-Vrouwekerk

Van het zilver uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk is maar weinig bewaard gebleven: twee monstransen en een reliekkruis uit de periode vóór en vier avondmaalsbekers en drie avondmaalsschotels uit de periode nà de reformatie.[20] Vóór de reformatie bevatte de kerkschat evenwel een keur aan ander zilver. De vele altaren vereisten een veelheid aan *vasa sacra,* zoals kelken met patenen en cibories, maar ook *vasa non sacra,* ampullen met bijbehorende bladen of wierookvaten met bijbehorende scheepjes.

69 Monstrans (hoogte 82 cm). Breda's Museum (foto idem).

Vermeldingen bieden de archivalia maar spaarzaam, bovendien blijft een specifieke materiaalaanduiding doorgaans achterwege. Zo wordt in een testament uit 1513 gesproken over een godslamp, 'de lampen voir dat heylich Sacrament ende onser Liever Vrouwen beelde'[21], en is er bij processievoorschriften sprake van 'de cleynen breeden candelaer met de twee cleyn candelaren en de twee cleijn monstrancien'[22], maar over het materiaal wordt niets vermeld. Bij opdrachten aan zilversmeden lijkt er weinig verwarring mogelijk.[23] Zo wordt Ghysbrecht Piggen in 1488/89 gevraagd om een 'zilveren wierockvat te zouderen [solderen] ende te vermaken', en zal ook een tweede door hem te repareren wierookvat van zilver geweest zijn.[24] Bekend is verder een betaling uit 1542 van een foedraal voor een van de kelken, 'vor eene coerf om die kelck in te sluten'.[25] In 1544 herstelt de zilversmid Peter Ryckouts Loonen 'en zeboeri'[26]; een jaar later wordt deze of een andere ciborie 'van myn heer de pastoer' voor een reparatie toevertrouwd aan zijn collega Roelof Pauwels Piggen, die dan tevens kerkmeester is.[27] In 1549 herstelt Rijckouts Loonen de voet van een kelk.[28]

Tweemaal, in 1577 en 1578, wordt er door de wereldlijke overheid zilver opgeëist. In augustus en september 1577 vallen kerkelijke stukken ten offer aan de aanmaak van noodgeld.[29] Breda is dan bezet door Duitse troepen in Spaanse dienst. Deze huurlingen willen, zelfs nadat de stad in augustus door het leger van de Staten-Generaal is ingesloten, niet vertrekken voor er met klinkende munt wordt betaald. De magistraat, die geen deviezen meer heeft, confisqueert in aller ijl zilver en goud om daarvan noodmunten te laten slaan. Bij gebrek aan eigen muntmeesters wordt dat gedaan door zilversmeden. Een schat aan profaan zilverwerk wordt

ingezameld, bestemd ‘omme den duytsche knechten hun leengelt te furnieren’.[30] Van de Bredase notabelen wordt een ieder aangeslagen, de geestelijkheid niet uitgezonderd. Zo raakt kanunnik Geerrardt Vleeming ‘een silveren croes en een copkin’ kwijt. Onder dwang leveren de kerkmeesters niet alleen het door hen thuis gebruikte zilverwerk in, maar ook dat uit de kerk. Het staat niet vast welk kerkzilver in de smeltkroes belandt, maar het is kennelijk een substantiële hoeveelheid. Nog lange tijd krijgt de kerk jaarlijks een schadevergoeding ‘ter zaecken van geleverden silverwerck by den kerckmeesters der stadt gedaen in anno LXXVII om daermede te betalen den duytsche garnisoene int beleggen van stadt hier binnen liggende’.[31]

Een half jaar later, in maart 1578, vordert de magistraat andermaal kapittelzilver, ditmaal op last van de Staten-Generaal: een ‘Mariebeelt met eenen sescantigen voet’, ‘wyerockvat’, ‘silveren becken met twee silver ampullen’, ‘cantersstock’, ‘roydragersstaff’ en ‘twee silvere cruycen’. De al eerder genoemde zilversmid Rijckouts Loonen bepaalt het totale gewicht op 291 ons en 1/2 loot. Door de geestelijken, die het zilver slechts na fel protest afstaan, wordt opgetekend dat ‘deselve juweelen ons ontweldicht ende fortselyck genomen werden’.[32] Bij de overdracht - die pas ruim een jaar later, in juni 1579 plaatsvindt - belooft het stadsbestuur wederom ter compensatie een jaarrente. De zilversmid Jeremias Maes zet ‘de partijen van silverwerck’ dan nog eens op de weegschaal, waarbij iets afwijkende gewichten worden genoteerd. Zijn collega Elias Marcus koopt vervolgens alles op als oud zilver voor 39 stuivers per ons.

Retabelmonstransen

De retabelmonstransen uit de gotiek, dus ook de Bredase exemplaren, hebben allemaal eenzelfde opbouw. Op een gelobde voet rust een stam die wordt onderbroken door een nodus met knoppen en zich verbreedt tot het bovendeel van de monstrans. Een centrale plaats hierin is ingeruimd voor de glazen cilinder met de hostie. Rondom die cilinder is de monstrans bijna letterlijk uitgebouwd met elementen ontleend aan de gotische architectuur: steunberen, luchtbogen en traceerwerk, compleet met kruisbloemen, pinakels, waterspuwers en hogels. Heiligenbeeldjes krijgen een plaats in de flanken en onder de centrale torenspits.

De twee monstransen uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk, één klein en één groot exemplaar, behoren tot een omvangrijke groep bewaard gebleven Bredase monstransen uit de late middeleeuwen, die zeldzaam homogeen van uitvoering is.[33] Geen enkele andere stad in de Nederlanden kan op een dergelijke reeks bogen: meer dan twintig stukken bleven bewaard. Deze monstransen zijn voor een deel nog steeds in bezit van parochies in Nederland (Asten, Lierop en Weurt), België (Archennes, Châtelet, Eksel, Halle, Kortessem en Opitter) en Frankrijk (Mailley-et-Chazelot). Andere exemplaren zijn, soms al in de negentiende eeuw, in privé-verzamelingen of, wat later, in een museale omgeving beland: het Rijksmuseum in Amsterdam, de schatkamer van de Sint-Servaaskerk in Maastricht, het Museum voor Religieuze Kunst in Uden, het Liemers Museum in Zevenaar, de Koninklijke Musea voor Geschiedenis en Kunst in Brussel, het Landesmuseum in Oldenburg en de Hermitage in Sint-Petersburg.[34] De

beide monstransen uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk verhuisden naar de kathedrale Sint-Barbarakerk, waarna ze in 1968 - vanwege de op handen zijnde sloop van deze neogotische basiliek - een plaats kregen in Breda's Museum.

Karakteristiek voor de monstransen van Breda zijn onder meer de flanken aan weerszijden van de glazen cilinder, die uit twee delen bestaan. Het onderste deel is gesloten, met een schuin oplopende bovenrand. In een open nis, spitsvormig afgesloten met hogels en een kruisbloem, is een heiligenbeeldje geplaatst; tegen de smalle zijkant staat een tweede beeldje, óp een sokkel en onder een baldakijn. Het bovenste deel van elke flank is geheel opengewerkt, met traceerwerk, luchtbogen, pinakels en waterspuwers. Dikwijls is de ruimte tussen de flank en de cilinder eveneens gevuld met traceerwerk; steevast is onderaan de flank een typische, voluutachtige krul aangebracht. De glazen cilinder wordt afgesloten door een halfbolvormige koepel met daarop een zeshoekige torenspits op twee opengewerkte steunberen, waarin een beeldje prijkt van Maria met kind. De onderrand van de koepel is doorgaans omhuld door eveneens zeshoekig traceerwerk met wimbergen. Meer variëteit tonen de monstransvoeten. Zij zijn acht- of zeslobbig en rusten op een opengewerkte of geprofileerde, opstaande rand, terwijl de welving soms een tweede lobbenrand vertoont, soms ook stervormig is uitgewerkt. De zeshoekige, onderaan vaak verdikte stam wordt onderbroken door een nodus met ruitvormige knoppen en verbreedt zich met zes welvende vlakken tot het entablement, het bovendeel van de monstrans.

Omdat architectuuronderdelen gegoten werden met behulp van een mal, komen ze soms op meer dan een monstrans terug. De monstrans van Tongeren (nu in het museum te Brussel) is zelfs vrijwel gelijk aan het exemplaar van Bergeyk (nu in het museum te Uden), als de rigoureuze restauratie van de laatste uit het begin van de negentiende eeuw tenminste buiten beschouwing gelaten wordt. Voor heiligenbeeldjes geldt hetzelfde. De op beide monstransen geheel rechts geplaatste beeldjes zijn identiek, al blijft onduidelijk om welke heilige het gaat. Op de monstrans van Mierlo is voor verschillende heiligen zelfs eenzelfde model gebruikt: een sleutel maakt het beeldje tot Petrus, een mes tot Bartholomeus. Dat het naciseleren van de gietmodellen en de slijtage van de mallen forse verschillen tot gevolg kon hebben, tonen de madonna's van de monstransen uit Mierlo en Tongeren. Ofschoon het basismodel gelijk was, is de eerste heel gedetailleerd, de laatste heel grof uitgewerkt.

Dat Breda zich tegen het einde van de middeleeuwen kon ontwikkelen tot een belangrijk edelsmeedcentrum, met een dusdanige productie dat zelfs nu nog karakteristieken aanwijsbaar zijn, heeft diverse oorzaken. De centrale handelspositie tussen het welvarende zuiden en het opbloeiende noorden leidde tot een sterke economische groei, met een veelheid aan opdrachtgevers als gevolg. Belangrijke mecenassen daarbij waren de graven van Nassau, die in politiek opzicht een steeds beduidender rol gingen spelen. Menige goud- en zilversmid werd van elders, met name vanuit Antwerpen, door het hof naar Breda getrokken. Een niet te onderschatten rol ten aanzien van de monstransen ten slotte, speelde het Sacrament van Niervaart. Nadat de wonderbaarlijke hostie in 1449 vanuit Niervaart naar de Onze-Lieve-Vrouwekerk was overgebracht, gold Breda eensklaps als een belangrijk bedevaartsoord. De pelgrimage naar het sacramentswonder richtte de aandacht in het bisdom als vanzelf op de vaardigheden van het lokale goud- en zilversmedengilde: ofschoon elk bewijs daarvoor ontbreekt, moet de miraculeuze hostie zeker zijn uitgesteld in een monstrans van Bredase makelij.

Binnen de verder zo homogene groep wijken juist de monstransen uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk sterk af, ook van elkaar. Het kleine exemplaar, 63,5 centimeter hoog, heeft een zeslobbige voet en een zeszijdige stam onderbroken

door een nodus. Stam en nodus zijn nog geslagen, niet gegoten. De eenvoudige architectuuronderdelen zijn nauwelijks opengewerkt. De nissen zijn nog gesloten, zodat aan voor- én achterzijde heiligenbeeldjes konden worden opgesteld. Ook hier geven geslacht, dracht en attribuut niet altijd genoeg houvast om de identiteit vast te stellen. Terwijl de kleine monstrans heel sober oogt, is de grote uiterst rijk, zelfs overdadig versierd. In deze 82 centimeter hoge monstrans zijn de (vernieuwde) heiligenbeeldjes zowaar in twee verdiepingen opgesteld, onderin zittend, bovenin staand. De koepel mist weliswaar het traceerwerk rondom, maar de torenspits wordt door niet minder dan zes steunberen gedragen. Alle architectuuronderdelen zijn uiterst gedetailleerd uitgevoerd, met fijn traceerwerk en sierlijke pinakels. De brede voet, achtzijdig en met inzwenkende zijden, rust op acht liggende leeuwenfiguurtjes. De stam en nodus - geheel gegoten - zijn helemaal opengewerkt.

Op bijna de helft van alle Bredase monstransen, zo ook op de grote monstrans uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk, zijn geen zilvermerken (meer) te ontdekken. De overige

monstransen zijn voorzien van een stadsteken én een meesterteken: op de kleine monstrans van de Onze-Lieve-Vrouwekerk werd het meesterteken 'vogel met gespreide vleugels' afgeslagen, op de resterende monstransen het meesterteken 'G'. De 'vogel' is lange tijd toegeschreven aan Adriaan Wouterszoon Keyen (werkzaam circa 1503-1541), omdat diens broer Cornelis, schepen van Breda, een zegel met vogels voerde[35]; de 'G' werd opgevat als initiaal en in verband gebracht met Jan Geldolfs Hoghenzoon (werkzaam circa 1520-1540).[36] Nader onderzoek wijst echter uit dat de monstransengroep eerder te dateren is.[37] Een onmiskenbare stilistische invloed ging uit van Keulen, in de middeleeuwen het belangrijkste centrum van edelsmeedkunst in de Duitse gebieden. Veel hierboven vermelde 'Bredase' karakteristieken zijn ontleend aan de monstransen die vanaf het einde van de veertiende eeuw in deze bisschopsstad aan de Rijn werden vervaardigd. Voet en stam wijken weliswaar vaak sterk af, maar het complexe bovendeel werd tot in details overgenomen. De Keulse vormgeving werd elders, ook in Breda, al snel - dat wil zeggen nog in de eerste helft van de vijftiende eeuw - nagevolgd.

Hoe het Keulse model verspreid raakte, valt niet te achterhalen. Dat die beïnvloeding heel indirect kon verlopen en dat de Keulse vormen niet noodzakelijkerwijs willens en wetens werden nagevolgd, bewijst een monstrans in Sambeek, een dorp in de buurt van Boxmeer. Het is een van de zeer weinige middeleeuwse monstransen waarvan een aankoopcontract bewaard bleef. Daarin staat gedocumenteerd dat pastoor Johan van de Velde in december 1438 de bestelling plaatste bij de Nijmeegse zilversmid Willem van Moudick. Voor de geestelijke stond vast dat 'die selve montrancie' zou moeten worden 'gefondiert en gewracht nader monstrancie to Cranenburch'.[38] Dat de stijl van zijn aanwinst is terug te voeren op Keulen en niet op Kranenburg, heeft hij waarschijnlijk nooit bevroed. De grote aantallen monstransen die in Breda vervaardigd zijn, maken het waarschijnlijk dat het type hier niet door een opdrachtgever, maar door een of meer zilversmeden is geïntroduceerd. Of dat Bredanaren waren die hun gezellentijd in Keulen doorbrachten of anderen, is echter archivalisch niet aan te tonen. Pas in later tijden is de komst van Keulse zilversmeden aanwijsbaar: in het begin van de zestiende eeuw komen Peter Wolfgang van Keulen en Arnoud van Moffendorp vanuit Keulen naar Breda, zij het niet rechtstreeks, maar na een oponthoud in Antwerpen.[39] Misschien legde de stijlinvloed ook een dergelijk traject af, via centra als Brussel of Antwerpen, steden die voor Breda van oudsher een voorbeeldfunctie vervulden. Bewijzen bleven niet bewaard, maar ook daar moet de vormgeving van de monstransen geënt geweest zijn op die uit Keulen.

Restauraties

Weinig middeleeuws vaatwerk is in authentieke staat bewaard. De grote Bredase monstrans werd in 1889 ingrijpend gerestaureerd door Jan Hendrik Brom (1860-1915), die in navolging van zijn vader Gerard Bartel Brom (1831-1882) een vooraanstaand atelier van kerkelijke edelsmeedkunst leidde. Tientallen middeleeuwse stukken Nederlands kerkzilver zijn door dit Utrechtse atelier gerestaureerd, waaronder veel van de beste monstransen, bijvoorbeeld die van Ootmarsum, Oldenzaal en Elst. Niet alleen het uiterlijk van de Bredase monstrans werd aangepakt, onder meer met een electrolytische vergulding, maar ook de inwendige constructie. De trekstang, een verbinding die voet, stam en bovenbouw bijeenhoudt, verbreedt zich bovenaan

trechtervormig en vormt zo het vlak in de glazen cilinder, waarop de inmiddels verdwenen lunulahouder werd geschoven. Ook andere onderdelen werden vervangen of opnieuw toegevoegd, onder meer het bekronend kruisje en de heiligenbeeldjes. De laatste zijn bijgemaakt conform de contemporaine restauratie-ethiek die in het verlengde lag van de neogotiek, de toenmalige huisstijl van de katholieke kerk. De acht beeldjes zouden in een nieuwvervaardigde monstrans van Brom niet misstaan en tonen een detaillering die de middeleeuwse goudsmid niet had kunnen leveren. De opdracht tot restauratie gaf Franciscus Antonius van Dijk (1836-1892), de plebaan van de Barbarakathedraal, waarschijnlijk nadat hij in 1888 tevens kannunik van het kapittel was geworden. In juli 1889 informeerde Van Dijk, een geregelde, maar lastige klant van het atelier, nog ongeduldig: ‘Is de monstrans haast klaar?’[40]; op 4 december dat jaar, de naamdag van patroonheilige Sinte Barbara, nam hij het pronkstuk weer in gebruik. De monstrans, volgens een inscriptie tevoren ‘onooglijk door ouderdom’ (‘vetustate squalidum’), verkeerde toen weer ‘in de oude toestand’ (‘in pristinam formam restitutum’). Daartoe wordt overigens ook de weinig middeleeuwse zilveren krans met diamanten gerekend, bevestigd aan beide zijden van het cilinderglas.

Mogelijk werd eveneens de kleine monstrans door Broms atelier onder handen genomen. Ditmaal werd het onderste deel van de trekstang zeskantig uitgevoerd, ter

versteviging van de zeskantige stam. Ook deze monstrans werd electrolytisch verguld, zelfs dit binnenwerk, ofschoon stam noch nodus zijn opengewerkt. Het verraadt een negentiende-eeuwse hand; de middeleeuwse goudsmid zou een (dure) vuurvergulding hier niet eens overwogen hebben. Onder de voet werd bovendien een losse, zilveren bodemplaat geschroefd.

J-PvR

6 Reliekkruis

Vermoedelijk Breda, tweede kwart 15de eeuw

Deels verguld zilver, glas, email, hout, hoogte 62 cm Geen merken

Restauratie
Jan Hendrik Brom, Utrecht, ca. 1900

Collectie
Breda's Museum, inv.nrs BV1409 (kruis) en BV10665 (ronde reliekhouder)

Literatuur
Wirth (1893), 21-22; Kalf (1912), 147-148, afb. 120; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1913), 84, nr. 344; Voorloopige lijst (1931), 70; Merkelbach van Enkhuizen (1960); Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1965), nr. 1; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1975), nr. 26; Fritz (1982), 252, nr. 473, Tent.cat. Breda (1987), nr. 305; Margry & Caspers (1998), 185-188; Tent.cat. Breda (2000), nr. 2.

70B-D Details reliekkruis.

De verering van het Heilig Kruis - dat naar verluidt in de vierde eeuw werd teruggevonden door Sint Helena - was in de middeleeuwen populair, ook in West-Brabant. Partikels van dit kruis werden gekoesterd in Breda en Sprundel, mogelijk tevens in Rijsbergen[41]; ook Bergen op Zoom en Steenbergen golden als centra van een bijzondere Heilig-Kruisdevotie.[42] De Bredase reliek wordt, voorzien van de aanduiding ‘S. Crucis’ (Van het Heilig Kruis), bewaard in een ronde houder, die op zijn beurt is geplaatst in een vijftiende-eeuws, verguld zilveren reliekkruis.[43] Overgeleverd werden bovendien een reliekbrief (een gezegeld en ondertekend echtheidscertificaat) uit 1646, alsmede attestatiebrieven (formele getuigschriften) uit 1755, 1839 en 1887.[44] Van het cultusobject in Rijsbergen - misschien een kruisbeeld, waarschijnlijk echter een kruisreliek - is geen spoor overgebleven. Er zijn verscheidene theorieën, mogelijk verdween de reliek zelfs naar Breda of naar Sprundel.[45] In Sprundel bleef inderdaad een kruissplinter bewaard, die - net als in Breda - een plaats kreeg in een vijftiendeeeuws reliekkruis, ook vervaardigd van verguld zilver, maar eenvoudiger uitgevoerd en veel kleiner van formaat.[46]

Tot ongeveer 1568 werd het Bredase kruispartikel tweemaal per jaar in een omvangrijke processie door de stad gevoerd: tijdens de zogenaamde ‘grooten ommeganck’ (op Tweede Pinksterdag door leden van de broederschap van het Heilig Kruis) en tijdens de ‘cleijnen ommeganck’ (op de zondag vóór 24 juni, naamdag van Sint Jan de Doper).[47] Het kruis, waarschijnlijk besteld door broederschapsmeesters, draagt geen zilvermerken, maar zal, gezien de monstransenproductie, van Bredase makelij zijn. Rond 1900 werd het gerestaureerd door Jan Hendrik Brom, degene die eerder ten minste één van de monstransen had opgeknapt.

Als de meeste gotische kruisen in (edel)metaal is het reliekkruis geheel met architectonische en andersoortige elementen versierd. De kruisarmen zijn opengewerkt met aaneengesloten medaillons, ‘rondvenstertjes’, alternerend gevuld met vijfpassen en visblazen; op de afgeschuinde randen zijn zesbladige rozetten aangebracht. De vier armen eindigen in forse, geprofileerde vierpassen, eveneens bezet met rozetten, waarop de gebruikelijke evangelistensymbolen prijken, alle gevleugeld en met de namen vermeld op banderollen: een engel (Mattheus; boven), adelaar (Johannes; onder), rund (Lucas; rechts) en leeuw (Marcus; links). Anders dan de grove heiligenbeeldjes van de monstransen dragen deze reliëfs, waarvan alleen de eerste twee nog authentiek zijn, de kenmerken van de zogeheten ‘Weicher Stil’. Zij zijn gracieus en sierlijk geproportioneerd. Zoals alle geappliqueerde versieringsmotieven zijn de symbolen verguld. Op de achterwand van de vierpassen, gesloten

70A Reliekkruis. Breda's Museum (foto idem/RDMZ).

met scharnieren, zijn stralende zonnen bevestigd. Het gehele kruis is omzoomd door een ajour bladerrand.

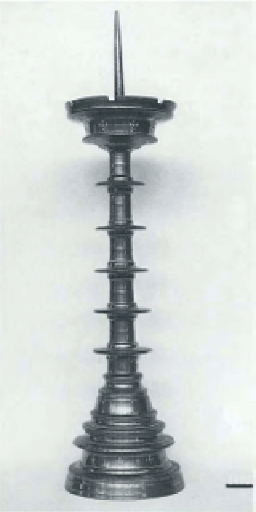
De decoratie van de zeshoekige, horizontaal gelaagde voet sluit aan bij die van het kruis. Twee opstaande randen tonen een tracering van rijen opengewerkte gotische vensters met daarboven een crête, terwijl de hoeken gemarkeerd zijn door hogels en steunberen met pinakeltjes. Op concave welvingen hieronder keren de zonnen en rozetten terug, de laatste nu met bladranken. Het basement wordt net als bij de grootste monstrans gedragen door leeuwtjes, hier zittend op opengewerkte sokkeltjes. De voet wordt bekroond door een plastisch gevormd heuveltje, de Golgothaberg. Zeldzaam is de naturalistische uitwerking: de modellering, maar vooral de polychromie. Het gehele oppervlak is namelijk donkergroen geëmailleerd, met verspreide wit-rode bloempjes.

Deels laten de opengewerkte ‘rondvenstertjes’ zicht op een oude, houten kern. Het is verleidelijk dit hout in verband te brengen met de legende die wordt verteld in het Kruisgedicht van Breda, een middeleeuws handschrift in het archief van de kathedraal, waarover voor het eerst werd gepubliceerd in 1841.[48] In dit episch gedicht zijn twee verhalen met elkaar vervlochten, een over Denen die Breda onveilig maakten en een over een Heilig Kruis. Met de Denen wordt een groep Noormannen aangeduid die, eenmaal uitgeweken naar Breda, stad en omgeving terroriseerden en hun schrikbewind uiteindelijk met de dood moesten bekopen. De in de middeleeuwen alom bekende kruissage vertelt hoe van een mysterieuze boom, die op onverklaarbare wijze niet te gebruiken was als bouwmateriaal, een (heilig) kruis werd gemaakt dat vervolgens vele wonderen opriep. In de versmelting van de beide verhalen wordt verklaard ‘hoe theylighe cruce quam te Breda’.[49] De boom werd - zo wordt omstandig en op rijm meegedeeld - gekapt toen de Denen een burcht wilden bouwen. Omdat het wonderbaarlijke hout nergens bleek te passen, stelde de timmerman voor er een kruis van te maken:

> ‘Wat ic mete ende wat ic micke, / Ic en cant uertijmmeren niet ant huys, / Meester, soe maect daer af een cruys, / Wi en hebben gheen in onse capelle’.[50]

Na de nederlaag van de Denen werd dit kruis door de Bredanaren overgebracht naar de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Ofschoon het Kruisgedicht vele historische

ongerijmdheden vertoont, is - zoals gezegd - de associatie van het Heilig Kruis met het stuk



71 Kandelaar. Breda's Museum (foto idem).

hout in de reliekhouder verleidelijk. Dat het hier ook werkelijk een restant van het kruis betreft, is echter niet verder te onderbouwen. Bij archivalische vermeldingen van het ‘heylich houdt’ en het ‘vergulden cruijs’ blijft de precieze betekenis onduidelijk.[51] De al genoemde Bredase plebaan Van Dijk was heel stellig, en zijn mening is nadien nooit weerlegd. ‘Onze kerkschat bezit een zilveren kruis’, zo bevestigde hij kort voor zijn dood, ‘twelk in de schacht onder de dwarslijn een stukje hout omsloten houdt. Dit zou een overblijfsel kunnen zijn van het H. kruis, maar er is geen enkel document, dat de herkomst of beteekenis van dit houtje aanwijst.’[52]

J-PvR

7 Kandelaar (paaskandelaar)

Nederlanden, eerste helft 15de eeuw

Geelkoper (donkere patina), 67,7 (zonder pen), 84,5 cm (met pen)

Breda's Museum, inv.nr. B1420 (aanwinst 1968)

Literatuur
Kalf (1912), 149

De forse geelkoperen kandelaar is van een in de Nederlanden en het aangrenzende Duitse gebied bekend type dat ondermeer als altaarkandelaar veel voorkwam.[53] Twee vergelijkbare, iets kleinere kandelaars werden in 1920 bij de kerk van Halsteren (ten noorden van Bergen-op-Zoom) opgegraven, tezamen met andere bronzen voorwerpen, waaronder een doopvont uit 1549 (zie cat.nr. 51). De vroeggotische kandelaar te Breda, die volgens overlevering afkomstig is uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk, is evenwel aanzienlijk groter dan gewoonlijk. Meestal telt dit model kandelaar twee of drie knopen in de schacht bij een hoogte van rond de veertig centimeter; het hier

besproken exemplaar heeft vijf knopen en is 67,7 centimeter hoog (zonder de geelkoperen pen). De voet en schacht zijn uit één stuk en de vetvanger is afzonderlijk gegoten. Zoals dikwijls bij deze vorm kandelaar, bijvoorbeeld die te Halsteren, zal ook het Bredase exemplaar op drie leeuwenpoten hebben gestaan; sporen van reparatie aan één van de poten zijn nog zichtbaar. Gezien de maat is het zeker niet uitgesloten dat deze kandelaar in gebruik is geweest om de paaskaars te dragen. De vetvanger heeft een smalle opstaande bovenrand met zes kantelen; zowel in de voet als in de vetvanger zijn op regelmatige afstand van elkaar zes kruisvormige decoraties aangebracht door vijf ingeboorde gaatjes.

JK

8 Kruisdragende Christus

Brabant, tweede helft 15de eeuw

Eikenhout, 85,5 × 44 cm (zonder het vernieuwde kruishout)

Breda, Breda's Museum (Bisschoppelijk Museum Breda), inv.nr. B1431

Literatuur
Kalf (1912), 143, afb. 115; Voorloopige Lijst (1931), 69; Weert (1991) cat.nr. 15

Restauraties
1952

72 Kruisdragende Christus. Breda's Museum (foto idem).

Het beeld van de kruisdragende Christus is volgens overlevering afkomstig uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda en altijd in katholieke handen gebleven. Het beeld is opmerkelijk door zijn maat: te groot om uit een gewoon retabel afkomstig te zijn, en te klein om als zelfstandig beeld te functioneren in de context van de kerk waarbij dergelijke vrijstaande beelden dan doorgaans levensgroot zijn. Uit verschillende archivalia blijkt wel dat in de Bredase kerk de liturgische plechtigheden op kerkelijke hoogtijdagen toneelmatig met beelden werden verrijkt. Zo speelde het 'Himmelloch' op Hemelvaart en Pinksteren een belangrijke rol, waardoor respectievelijk een Christusbeeld ten hemel werd opgehesen en een Heilige Geest naar de aarde werd neergelaten. (zie cat.nr. 13, waar ook gesproken wordt over los staande engelen en een Ecce Homo) Niet uitgesloten is dat ook dit beeld zo'n soort rol heeft gespeeld, maar evenmin kan worden uitgesloten dat het een plaats had als zelfstandig devotiebeeld; in Leuven bleven twee dergelijke vroegzestiende-eeuwse Brabantse beelden van de kruisdragende Christus bewaard (respectievelijk 114 en 110 cm hoog, zonder kruis).[54]

Het Christusbeeld werd in 1952 gerestaureerd, waarbij de ontbrekende linkerhand en het kruis werden aangevuld; helaas werd toen de oude polychromie van het eikenhouten beeld verwijderd.

JK

9 Annunciatie

Zuidelijke Nederlanden, derde kwart 15de eeuw

Secco; olieverf en tempera, 250 × 298 cm

Oudste afbeeldingen
1902/03 (anoniem, tekening, afb. 73); 1903 (anoniem, RDMZ, afb. 76)

Literatuur
Mulder (1902-03), 141-145; Anoniem (1903), 463-464; Het Vaderland (1903); Keppel (1903-04), 12-18; Kalf (1912), 79-80, afb. 53; Por (1938), 179-189; Goossens (1996) nr. 3, 162-164

Restauraties
(ontdekt in 1902) 1903, 1936 en 1997

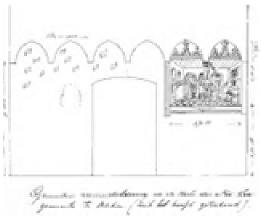
In het noordertransept wordt de noordmuur over de gehele breedte door zes geschilderde spitsbogen in zes vlakken verdeeld. Op de twee vlakken van het oostelijk gedeelte werd in 1902 een schildering onder de witkalk aangetroffen, voorstellende de Annunciatie (afb. 73 en 76). Deze ‘ontdekking’ werd gedaan door J.R. baron Van Keppel en kreeg al spoedig veel aandacht. Nadat de opmerkelijke schildering in maart 1903 uitvoerig beschreven was door Adolf Mulder, werd deze nogmaals, samen met andere in de kerk ontdekte schilderingen, in november 1903, na de schoonmaak en de restauratie, uitvoerig geanalyseerd door Van Keppel zelf.

Onder twee spitsbogen is een interieur voorgesteld waarin de engel Gabriël de blijde boodschap brengt aan Maria (afb. 74). De engel draagt een paars onderkleed met daaroverheen een rode mantel welke is afgezet met een geelgouden rand. Het overkleed wordt voor de borst door een mantelspeld bijeengehouden. De grote vleugels van de engel zijn donkerblauw aan de binnenzijde en bruin aan de buitenzijde. De veren van de vleugels zijn duidelijk herkenbaar. De engel houdt een scepter in de linkerhand waaromheen een tekstbanderol krult, met daarop de woorden ‘Ave gratia plena d[ominus tecum]’ (Wees gegroet, vol van genade, de Heer is met U)[55], en wijst met de rechterhand op Maria. Maria knielt en houdt beide handen deemoedig voor de borst, terwijl een bundel stralen op haar valt met daarin de voorstelling van God de Vader, het Christuskind met het kruis op de schouder (het kind was bij de conceptie al voorbestemd om gekruisigd te worden) en de Geestesduif. Tezamen vormen zij een afbeelding van de Drie-eenheid. Het hoofd van Maria heeft blonde lokken welke omgeven worden door een rode stralenkrans. Zij draagt een rood onderkleed, aan de hals, de armen en de onderzijde afgezet met een witte boord. Daaroverheen is een blauwe mantel geslagen.

Het interieur waarin de voorstelling geplaatst is, is zeer gedetailleerd weergegeven. In de linkerwand bevindt zich een getoogde deuropening waardoor we een landschap met bomen zien. Ook het kruisvenster rechts geeft zicht op een weids landschap. Dit venster heeft dubbele zijluiken en ook het bovengedeelte, waarin glas-in-lood is geplaatst, is voorzien van zijluiken. De achterwand van de kamer bestaat uit een drietal ellipsvormig getoogde openingen. De eerste opening geeft zicht op een gang met kruisribgewelven, de beide andere op een ruimte waarin zich een hemelbed met blauwe gordijnen bevindt. Links achterin de ‘voorkamer’ leiden enkele treden naar een overwelfde gang.

De eenvoudige balkenzoldering wordt doorsneden door de twee spitsbogen. Boven de lijst is gotisch traceerwerk geschilderd met hogels en kruisbloemen. De kolom die de spitsbogen draagt bestaat uit een roodbruine bundelpijler met grijze kapiteeltjes, voorzien van bladornament. Ruimtelijk gezien zou deze kolom op de voorgrond moeten zijn geplaatst, maar om volledig zicht te geven op de voorstelling is ze achterin de kamer gesitueerd. De ruimtelijkheid van de kamer wordt geaccentueerd door het centraalperspectief van de zijwanden en de zoldering en door de tegelvloer. Bij de vloer is het centraalperspectief aan de linkerzijde niet consequent doorgevoerd.

In deze ruimte zien we aan de rechterzijde een bank (een zogenaamde ‘strijcsitten’) afgebeeld met twee rode kleden waarop rode kussens en een opengeslagen boek.[56] De bank heeft aan de zijkant een gotische driepas-versiering en is aan de voorzijde voorzien van een voetenbankje. Tussen de bank en het venster is een brief op de muur



73 Plaatst van de *Annunciatie* en de spreukbanden waarop te lezen 'Salve-re-gi-na'. Anoniem, 's-Gravenhage, ARA, Archief Ministerie OK&W, (1902/03).

geprikt met een niet te identificeren tekst.

Op de voorgrond zien we een geelkoperen schenkkan met bloeiende lelies. Achterin de ruimte staat een hoog tresoor. Onder het bovenblad bevindt zich een kastje, met een vierkant deurtje dat met een cirkelvormige tracering, als een soort blind roosvenster, is versierd. Het deurtje is voorzien van een ijzeren scharnier, slot en haakje. Op het gedeelte links van het deurtje bevindt zich een gotisch briefpaneel. Aan de onderzijde en ook op de linker zijkant is gotisch traceerwerk te zien. Op de tresoor staan een geelkoperen kan, met deksel en oor, en een waterglas. Op het schap beneden is een geelkoperen schotel geplaatst. Aan de rechterwand is een geelkoperen kaarsendrager aangebracht, zonder kaars. In de rand onder de scène is de tekst aangebracht, welke door Maria werd uitgesproken: 'Ecce ancilla d[omi]ni fiat m[ih]i [sec]u[n]dum v[er]bu[m] tuum' (Zie de dienstmaagd des Heren; mij geschiede naar uw woord).[57]

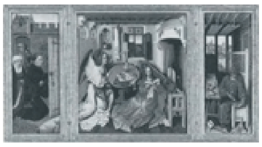
Toen de schildering ontdekt was meende Van Keppel dat de stijl van de schilder sterk overeen kwam met die van Hans Memling.[58] De schilder zou bij Memling in de leer geweest moeten zijn en wellicht was het Memling zelf, die de schildering had vervaardigd. Van Keppel was van oordeel dat de Bredase Annunciatie 'op zijn minst genomen in den geest is van den grooten Vlaamschen schilder'.[59] Hij vergeleek de

74 *Annunciatie* (foto RDMZ, 2000).

schildering in Breda met de Annunciatie in de toenmalige collectie van Prins Radziwill te Berlijn (thans in het Metropolitan Museum of Art, New York). Ook Kalf zag een overeenkomst, zij het minder sterk, tussen Memling en de Bredase Annunciatie.[60]

De door beide auteurs aangehaalde vergelijking met het werk van Memling is niet overtuigend. De Bredase Annunciatie is veeleer te vergelijken met de Annunciatie op het middenpaneel van de Merode-triptiek van Robert Campin (de Meester van Flémalle), geschilderd in 1427-1428 (afb. 75A; Metropolitan Museum of Art, New York), en de Annunciatie van Rogier van der Weyden, geschilderd omstreeks 1435 (afb. 75B; Louvre, Parijs).[61] Iconografische overeenkomsten betreffen onder meer de tegelvloer, de bank, de tresoor, de wandkandelaber, de ramen met dubbele luiken, het glas-in-lood in de bovenramen, de kan en de schenkkan met lelies.

Een aantal voorwerpen hebben duidelijk een symbolische betekenis. E. Panofsky spreekt in dit verband van ‘disguised symbolism’.[62] De kan met lelies wijst op het jaargetijde waarin de Blijde Boodschap verkondigd werd, de lente, maar is tevens een verwijzing naar Maria's zuiverheid. De kan en de schaal verwijzen naar de reiniging met water en zijn daardoor ook een embleem van de zuiverheid van Maria. De lege wandkandelaar wacht op de komst van het licht, dat wil zeggen het vleesgeworden



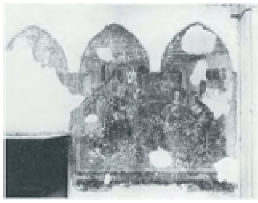
75 A Robert Campin (de Meester van Flémalle), *Merode-triptiek*, 1427-1428 (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection). **B** Rogier van der Weyden, *Annunciatie*, omstreeks 1435 (Parijs, Louvre).

Woord. Het transparante glas wijst op de maagdelijkheid van Maria: zoals het zonlicht zonder schade door het glas gaat, zo bleef ook Maria bij het ontvangen van de Heilige Geest ongerept. Zelfs de open deur heeft een symbolische betekenis. Het is een symbool voor Maria als open hemeldeur.[63]

De Bredase Annunciatie hing nauw samen met een bijzondere verering van Maria in het Onze-Lieve-Vrouwekoor, waaraan een eigen Mariabroederschap was verbonden. In die Onze-Lieve-Vrouwekapel, het noordtransept, werd elke avond een plechtig lof gezongen en op zaterdag een mis gevierd, waarbij de koralen ('de capelle van muysyecke') een rol speelden.[64] De grote wandschildering herinnerde de broederschap en de gelovigen aan de Boodschap (Annunciatie) waarbij Maria haar bijzondere positie in de heilsgeschiedenis kreeg.

Boven de schildering, op ongeveer 5 meter hoogte en net onder een toegang naar de noordelijke traptoren, bevinden zich balkgaten. Blijkbaar droegen vroeger een aantal balken een galerij die door een hek was afgesloten. Op deze houten galerij zongen de koralen. Naast de Annunciatie bevinden zich nog vier, door spitsbogen afgesloten wandvlakken die groen beschilderd zijn. Hierop zijn spreukbanden geschilderd die onder een zwarte, vierlijnige notenbalk de woorden 'Salve-re-gi-na' te lezen geven, met een rode majuskel-S, rode scheistreepjes en zwarte minuskels. Ook de twee dichtstbijzijnde pijlers bevatten restanten van deze groene beschildering. Het is niet duidelijk of deze groene vlakken met de notenbalk en de tekstbanderollen van oorsprong tot de voorstelling van de Annunciatie behoorden of dat zij wellicht later zijn aangebracht. Het is mogelijk dat hier oorspronkelijk ook een figuratieve voorstelling gepland was, (bijvoorbeeld de 'Visitatie') welke nimmer is uitgevoerd.

Voor de datering van de schilderingen zijn de boven genoemde 'voorbeelden' van Robert Campin en Rogier van der Weyden van belang. Op grond hiervan zijn de schilderingen op zijn vroegst na 1435 te dateren, al is de invloed van deze Vlaamse meesters gedurende de gehele tweede helft van de vijftiende eeuw aanwijsbaar. Bovendien is van belang dat rond 1470 de Mariaverering in de kerk een grote bloei kende. Vanaf 1468 werd er geregeld een Marialof gehouden, tenminste vanaf 1475 is er de Onze-Lieve-Vrouwebroederschap (maar misschien ook eerder, vanaf de voltooiing van het nieuwe transept omstreeks 1450) en tevens zien we waarschijnlijk een nieuwe



76 *Annunciatie* kort na de ontdekking in 1902 (foto RDMZ, anoniem, 1903).

77 *Annunciatie* na uitvoerige schoonmaakbeurt en van alle oude retouches ontdaan (foto RDMZ, 1997).

78 *Annunciatie*: verticaal in het midden drie details na restauratie; overige details voor het aanbrengen van de nieuwe retouches (foto's RDMZ, 1997 en 2000).

inrichting van de Mariakapel, die immers in 1475 ‘nova capella’ (nieuwe kapel) heet.[65] Gelet op de Maria-iconografie van een van de sluitstenen was het noordtransept in ieder geval direct, dat wil zeggen vanaf omstreeks 1450, gepland als Mariakoor. Een datering van de schildering in het derde kwart van de vijftiende eeuw is daardoor zeer aannemelijk.

In het midden van de jaren twintig van de zestiende eeuw werd het Onze-Lieve-Vrouwekoor in oostelijke richting uitgebreid. Hiervoor stond Hendrik III de westelijke travee af van het net gebouwde nieuwe Herenkoor.

De Annunciatie werd direct na de ontdekking in 1903 gerestaureerd door Jan Dunselman (Amsterdam) en P. Helwegen (werkplaats P.J.H. Cuypers, Roermond). Men heeft de hele schildering van kalk ontdaan en storende plekken geretoucheerd. Te veel vocht in de muur bleef de schildering echter teisteren. Er werd in 1932 een spouwmuur gemaakt ter voorkoming van de vochtproblemen. In 1936 werd besloten de schildering nogmaals te restaureren. Er bleken overschilderingen in olieverf te zijn aangebracht (door wie en wanneer is onduidelijk), die verwijderd moesten worden.

Dit maal werd de restauratie uitgevoerd door Jacob Por (Utrecht). Deze heeft tijdens zijn restauratie uitvoerig technisch onderzoek gedaan, dat hem inzicht verschafte in de werkwijze van de schilder en de gebruikte materialen (verfstoffen en bindmiddelen). Hij publiceerde de resultaten van dit onderzoek in 1938. Helaas was de spouwmuur niet goed aangebracht waardoor het vochtprobleem in de muur bleef bestaan. De situatie was tegen het einde van de jaren zeventig dermate verslechterd dat de conditie van de schildering snel achteruitging. Uiteindelijk werd pas in 1994 een beslissing tot conservering genomen. D. Schoonekamp (Amsterdam) heeft in 1997 de schildering van de muur afgenomen en op een nieuwe drager, los van de muur, geplaatst. Deze nieuwe drager werd niet op de muur bevestigd, maar helaas in een daarvoor in het oorspronkelijke metselwerk uitgehakte 8 centimeter diepe uitsparing. Na een uitvoerige schoonmaakbeurt heeft Schoonekamp de schildering van alle oude retouches ontdaan (afb. 77) en opnieuw geretoucheerd. Hij vulde de vele lacunes in met de zogenaamde ‘stippeltechniek’ (rigatinotechniek), dit om een onderscheid te kunnen maken met het oorspronkelijke werk. Dit retoucheerwerk is echter zo rigoureus doorgevoerd, dat uiteindelijk het beeld van een geheel gave schildering is ontstaan (afb. 74 en 78).

KW/PIB

10 Jacobus Minor

Onbekende meester, vierde kwart 15de eeuw

Secco, 400 × 160 cm

Oudste afbeeldingen
1907 (G. de Hoog, RDMZ, afb. 80)

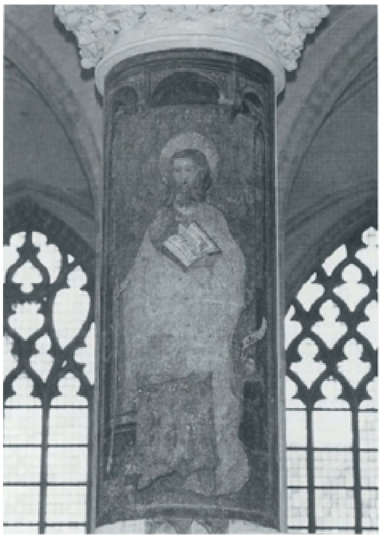
Literatuur
Mulder (1902-1903), 145; Van Keppel (1903-1904), 17; Kalf (1912), 82, afb. 55

Restauraties
(ontdekt in 1903) vóór 1907 (1904?) en 1964

De tweede koorpijler aan de zuidzijde (vanaf het westen geteld) is aan de binnenzijde beschilderd met een voorstelling van de heilige Jacobus Minor (afb. 79). De apostel is gekleed in een blauw onderkleed en een rode mantel. In zijn linkerhand houdt hij een opengeslagen boek vast. De tekst in het boek is niet leesbaar, maar wel zijn de vele rubriceringen goed herkenbaar. In zijn rechterhand zien we een stok met een knotsvormig uiteinde. Aan dit attribuut kunnen we Jacobus Minor (de Mindere) herkennen: in de Legenda Aurea wordt immers beschreven dat een man een voldersknuppel nam en ‘uit alle macht op Sint Jacobus hoofd sloeg, zodat zijn hersenen uiteenspatten’.[66] Rechts van de apostel knielt een man. Het betreft hier de stichter van de schildering. Zijn handen zijn gevouwen en uit zijn mond komt een tekstbanderol. Van Keppel vermeldt dat een gedeelte van de woorden op de banderol ‘goed leesbaar’ was; Kalf daarentegen heeft het over ‘een onleesbaar opschrift’. De stichter draagt een zwart jak sen rode kousen. Hij heeft om zijn hals een rode sjaal geknoopt, die voor de borst afhangt. De sjaal is aan het uiteinde voorzien van een

blauwe boord. Jacobus staat voor een rode doek, die opgehouden wordt door twee engelen. De doek is aan de zijkanten een weinig omgeslagen zodat een plastisch effect ontstaat. Links aan de onderzijde heeft de doek twee zwarte biezen. De totale voorstelling wordt geflankeerd door twee colonetten die drie korfbogen steunen. Daarachter is een kruisgewelf herkenbaar. De illusie wordt gewekt dat Jacobus in een baldakijnachtige ruimte staat, welke door de rode doek aan het zicht wordt onttrokken. De vloer van de ruimte is door middel van grote vierkante tegels in groen en bruin weergegeven. Onder de voorstelling staat de tekst ‘S. Jacobe Mynor’.

Op de overige pijlers van het koor zijn geen resten van schilderingen aangetroffen. De suggestie dat op de pijlers een volledige apostelcyclus aanwezig is geweest, lijkt niet aannemelijk. In een apostelcyclus worden de apostelen gewoonlijk afgebeeld met een tekstbanderol waarop telkens één van de Artikelen van het Geloof.[67] Deze teksten werden een enkele maal ook onder de apostelfiguur geplaatst. Verder duidt de aanwezigheid van een stichtersfiguur, eveneens ongebruikelijk bij een apostelcyclus,



79 *Jacobus Minor* (foto RDMZ, 1995).

80 *Jacobus Minor* (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907).

op een zelfstandige schildering die de persoonlijke devotie van de stichter tot uiting moest brengen.

Een apostelcyclus was oorspronkelijk wel aanwezig op de kolommen van het schip van de kerk. Daar vervulden deze cycli ook een duidelijke belerende functie, want ze waren aangebracht in dat gedeelte van de kerk dat bestemd was voor de 'gewone' gelovigen. Het koor van de kerk was bij uitstek het domein van het kapittel. Ongetwijfeld was Jacobus Minor de patroonheilige van de stichtersfiguur. Door het laten aanbrengen van de schildering in het koor van de kerk kon de stichter zich verzekerd weten van het gebed van de kanunniken.

Overigens duiden enkele details van de schildering, zoals de tegelvloer - aangebracht om een ruimte-illusie te creëren - en de kleine stichtersfiguur, op een datering in het eind van de vijftiende eeuw, dat wil zeggen ruim voor de bouw van de kooromgang in 1526. Het wijdingskruis onder de Jacobusschildering zal betrekking hebben op de wijding van het koor in 1497. Wellicht zijn zowel het wijdingskruis als de Jacobusschildering tezelfdertijd aangebracht.

In maart 1903 vermeldt Adolf Mulder dat 'op de kolommen in het koor en in den kooromgang nog sporen van muurschilderingen' zijn aangetroffen.[68] Hij twijfelt er echter aan 'of de schildering op de kolommen van dien aard zal blijken te zijn, dat aan behoud daarvan kan worden gedacht.' In november 1903 beschrijft Van Keppel de levensgrote voorstelling van de apostel Jacobus.[69] Hij vermeldt dat daarvan op het moment dat Mulder zijn artikel schreef, slechts een fragment te zien was. Blijkbaar is de schildering in de tussenliggende tijd verder ontdaan van de witkalk. Hij stelt dat de kleuren, 'voor zoo ver nog aanwezig' zeldzaam mooi zijn en twijfelt niet aan het behoud van het kunstwerk, 'zij het dan ook ten deele'. Hieruit kan men opmaken dat de schildering zwaar beschadigd was. Wanneer de schildering werd gerestaureerd, is niet bekend. Een foto uit 1907 laat veel beschadigingen zien in het onderste deel van de mantel van Jacobus (afb. 80). Ter hoogte van de knieën is de schildering geheel verdwenen. Ook de voeten van de apostel zijn niet meer aanwezig. Het gedeelte onder de gevouwen handen van de stichtersfiguur lijkt ook zwaar beschadigd. De afhangende sjaal die men thans ziet, lijkt grotendeels op fantasie te berusten. Waarschijnlijk is de foto gemaakt na de eerste restauratie, waarbij men terughoudend is geweest met het

reconstrueren van de verdwenen gedeelten. Wie de restauratie uitvoerde is niet bekend. In 1906-1907 werkte P. Helwegen (Roermond) aan de restauratie van de Christoffelschildering. Waarschijnlijk hebben zijn werkzaamheden zich toen ook uitgestrekt tot deze Jacobusschildering. Dit kan verklaren waarom er in 1907 een foto werd gemaakt. Rovers restaureerde de schildering in 1964 nogmaals. Over deze restauratie bestaat weinig documentatie.[70] Het is mogelijk dat Rovers de schildering toen heeft aangevuld, op een tamelijk onbeholpen manier. De wijze waarop Jacobus met zijn linkervoet op de slip van de mantel staat, is bijvoorbeeld tamelijk ongeloofwaardig. Het onderscheid tussen oorspronkelijk werk en restauratiewerk is thans alleen mogelijk door vergelijking met de foto van 1907.
KW/PlB

11 Kruisbogen en schilden

Onbekende schilder, ca. 1500

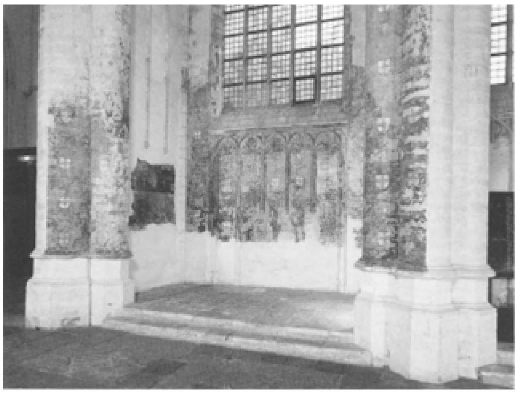
Secco, 400 × ca. 600 cm

Literatuur
Van Keppel (1903-04), 18; Kalf (1912), 75; Le Blanc (1987), 177; Haakma Wagenaar (1991), 7-8, 12

Restauraties
(ontdekt in 1904-1912) 1903

Op de wanden van de laatste (gerekend vanuit het westen) kapel aan de zuidzijde, dat wil zeggen in de kapel van het Sint-Jorisgilde, is tot op grote hoogte een schildering aangebracht (afb. 81). De met blindtraceringen gelede wandvlakken, inclusief het vensterprofiel, zijn olijfgroen geschilderd en versierd met een repeterende voorstelling van gele kruis- of voetbogen, afgewisseld met wapenschilden die een rood kruis op een wit veld laten zien (afb. 82). Het betreft hier de wapens van het Sint-Jorisgilde. Ook de bundelpijlers aan weerszijden zijn op deze wijze versierd. Aan de zuid- en de westzijde is op de vlakken tussen de stijlen een horizontale roede geschilderd met aanhangende gevorkte twijgen met witte blaadjes. Het benedengedeelte van de wand is onbeschilderd. Vermoedelijk was hier oorspronkelijk een zwarte hoge plint geschilderd, welke bij de restauratie is verwijderd.

W. Haakma Wagenaar heeft uitvoerig onderzoek gedaan naar de staat van deze schildering.[71] Daaruit bleek dat er in het verleden bij een restauratie van de



81 Kruisbogen en schilden: wandschildering kapel van het Sint-Jorisgilde (foto RDMZ, 1997).

82 Kruisboog en schild (foto RDMZ, 2002).

schilderingen veel, inmiddels verkleurde retouches werden aangebracht. Wanneer deze restauratie werd uitgevoerd, is niet exact bekend. In ieder geval geschiedde de restauratie vóór 1903. Van Keppel vermeldt dan immers de vondst van de schilderingen en stelt: 'als schilderwerk is dit van geen belang, doch uit historisch oogpunt heeft het zeker eenige waarde, waarom het dan ook "bijgewerkt" en "behouden" is'.

Haakma Wagenaar wijst op de duidelijke sporen van het altaar op de oostwand. Hij stelt dat ter wille van het altaar de wandstijlen oorspronkelijk waren verwijderd. Nadat bij de Reformatie het altaar was verdwenen, zo stelt hij, werd door het gilde de decoratie van de kapel op het vrijgekomen wandvlak doorgezet. Bij de restauratie zouden vervolgens de stijlen weer zijn aangebracht, voorzien van kraagsteentjes. Deze bij de restauratie teruggebrachte stijlen, die geen rekening houden met de geschilderde decoratie gaan in 'tegen de in het schilderwerk af te lezen gebruiksgeschiedenis', aldus Haakma Wagenaar.

Kalf meende dat de kapel, waarin de schildering zich bevindt, de Heilig- Kruiskapel was (zie ook hoofdstuk 2).[72] Op zich ligt het meer voor de hand dat de kapel functioneerde als kapel van het voetboogschuttersgilde van Sint Joris. Het wapenschild met een rood kruis op een wit of zilveren schild is immers dat van Sint Joris. Paquay vermeldt dat het Jorisaltaar 'als stichting van adellijke origine tot omstreeks 1500 in de bronnen wordt vermeld'.[73]

Kalf ziet geen tegenstelling tussen Heilig-Kruiskapel en Sint-Joriskapel. Hij verwijst naar de door Van Goor gepubliceerde fragmenten van een regeling der ommegangen, waaruit een nauwe relatie blijkt tussen de schutterij van Sint Joris en de verering voor het Heilig Kruis.[74]

Ook in andere kerken in Nederland zijn wapens op de muren geschilderd. In de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch is op de tweede en derde pijler (gerekend vanaf het oosten), tussen de twee noordbeuken, vanaf het basement tot halverwege de pijler een schildering aangebracht in een steenrode kleur met daarop witte wapenschilden met een kruis dat gevormd wordt door dubbele zwart-grijze lijnen. Men ziet er ook een klein rood kruis midden op het witte schild. Een rood kruis op een zilveren of wit schild is het gebruikelijke wapen van Sint Joris. Mogelijkerwijs omgaven de geschilderde contouren oorspronkelijk een rood kruis. Sint Joris was de patroon van het voetboogschuttersgilde dat een aan Sint Joris gewijd altaar had tegen de tweede pijler.[75]

In de Sint-Gertrudiskerk te Bergen op Zoom vinden we naast wapenschilden een Jeruzalemkruis: vier gele kruisjes rondom een zwart omlijnd geel krukkenkruis in een zwartomlijnd rood wapen. Dit Jeruzalemkruis is het wapen van het handboogschuttersgilde van Sint Sebastiaan. Dit vinden we precies zo terug in de voormalige kapel van het Sebastiaansgilde in de Oude Kerk te Amsterdam. In Bergen op Zoom hangt de combinatie van het wapen met de gekruiste pijlen samen met de functie van de ruimte als kapel voor het gilde van Sint Sebastiaan.[76] In de zuidelijke transeptarm van de Sint-Bavokerk in Haarlem heeft zich ook een Sint-Joriskapel bevonden. De oostwand is daar nog groen geschilderd en bezaaid met de wapens van Sint Joris. Deze beschildering dateert waarschijnlijk uit 1535.[77] Net als in Breda bestond er mogelijk een relatie tussen het schuttersgilde en de broederschap van het Heilig Kruis.

KW/PIB

12 Zon en maan

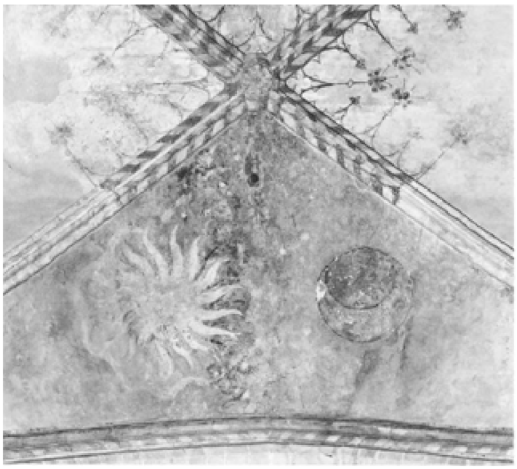
Onbekende schilder, tweede helft 15de eeuw

Secco, ca. 200 × 400 cm (gewelfveld)

Restauraties
(ontdekt in 1904-1930) jaren dertig en zestig van de twintigste eeuw

Bij het gewelf van de derde travee van de noordbeuk van het koor, zien we op het oostelijk gewelfveld een voorstelling van de zon en de maan (afb. 83). De maan is een ‘volle’, bolvormige maan, waarbinnen de halve maansikkel zich aftekent. De zon heeft brede, golvende stralen. Rondom de zon tekent zich een golvende wolkenlijn af. De achtergrond bestaat uit een blauw veld waarop gouden sterren herkenbaar zijn.

De schildering bevindt zich op de plaats van de sluitingswand van het oude



83 *Zon en maan*, gewelfschildering boven het altaar van het oude Herenkoor (foto RDMZ, 1997).

Herenkoor dat in 1525 werd verwijderd. Daardoor lag er vroeger veel meer accent op deze hemellichamen. Een vergelijkbare schildering treffen we in de tweede travee van de smalle zuidelijke zijbeuk van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen, te dateren tussen 1472 en 1479.[78] De voorstelling van de zon en de maan gaat hier samen met vier gouden rechthoeken, de zogenaamde 'carré-soleil'. Zij zijn het symbool van de perfecte verhouding tussen de hemel en de aarde. De betekenis van de voorstelling in Breda is, evenals als die in Antwerpen, moeilijk te duiden.[79] De interpretatie in Breda moet ongetwijfeld gezocht worden in relatie tot de plaats waar de schildering zich bevindt, te weten in het oude Herenkoor. Wellicht wordt er een relatie aangegeven tussen de wereldlijke heersers en God als heerser van het heelal.

KW/PIB

13 Cirkel van engelen

Onbekende schilder, eind 15de eeuw

Secco

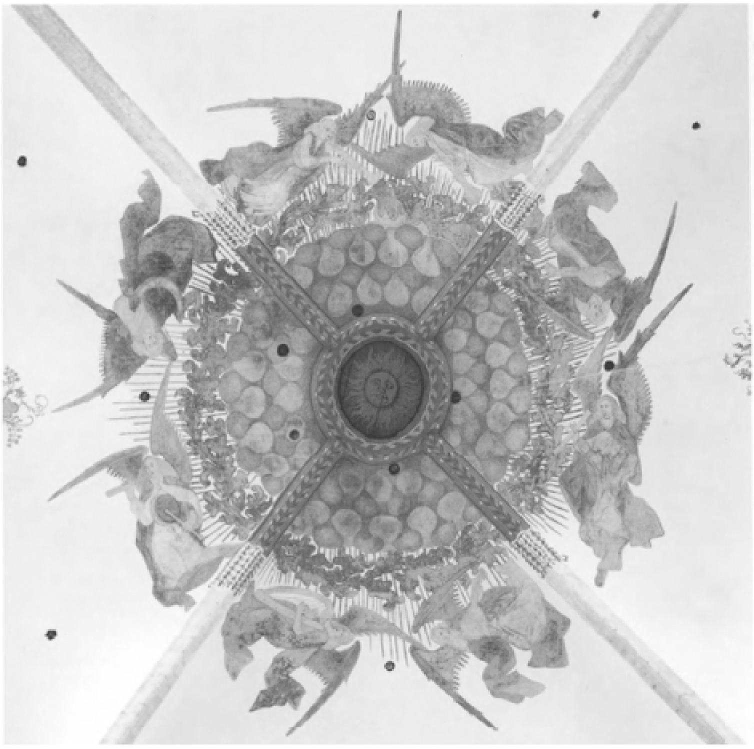
Literatuur
Por (1940), 229-239

Restauraties
(ontdekt in 1932) vóór 1940 en 1996

Het gewelf van de viering van de kerk is versierd met een krans van acht engelen rond een stenen sluitring die met een houten deksel wordt gesloten (afb. 35-36, 84A-B). Zeven engelen bespelen een muziekinstrument; één engel draagt in plaats van een instrument een tekstbanderol (zie ook hoofdstuk 2). Het houten deksel is beschilderd met een afbeelding van de zon, omgeven door golvende zonnestralen (afb. 37).

Tussen de ribben is op een goudgele ondergrond een grijze wolkenkrans geschilderd met brede zwarte schaduwen. De wolkenpartij is uivormig

gesegmenteerd. Rondom is een groene loverkrans aangebracht. Komend vanonder de wolkenkrans en het lover reiken lange dunne zonnestralen tot aan de engelen. Tussen de ribben zijn telkens



84 *Cirkel van engelen*, gewelfschildering viering. **A** Overzicht.

twee engelen afgebeeld. Zeven engelen bespelen in verschillende houdingen een instrument: de schalmei, de luit, de trompet, de bazuin, de harp en de trommel. Eén engel heeft een tekstbanderol waarop nog enige letters in rood herkenbaar zijn: ‘Asc..... in C.....’, hoogstwaarschijnlijk te reconstrueren als ‘Ascendit in Coelum’ (Hij stijgt op ten Hemel).

De engelen dragen witte albes met kleurige, wapperende koormantels (wit, grijs, groen, geel, rood en paars in verschillende tinten en nuances).

Por heeft uitvoerig onderzoek gedaan naar de techniek van de schildering.[80] Hij onderscheidde duidelijk de diepe lijnen van een voortekening die met een ijzeren stift in de droge kalk waren gekrast. Vervolgens was er een grondlaag aangebracht voorzien van verschillende kleurige pigmenten, bijvoorbeeld oker voor de gele delen en groen voor de kleur van een mantel. Voor de schildering zelf was daardoor geen dekkende kleur noodzakelijk, maar een dunne doorschijnende verflaag. Deze werd geschilderd terwijl de onderlaag nog nat was, een techniek die Por ‘fresco-secco’ noemde.

Por meende in de schildering Italiaanse invloeden te herkennen, zowel wat techniek

B Detail engel (foto's RDMZ, 2001, 1996).

als wat stijl betreft. Met name het zwevend musiceren van de engelen leek hem een Italiaanse invloed te zijn. De uitwerking, zo meende Por, is echter geheel Nederlands ('meer nuchter en eenvoudig') en wel in navolging van de school van Rogier van der Weyden. Hij dateerde de schildering in het begin van de zestiende eeuw.[81]

De engelen zijn te vergelijken met die op het gewelf van het koor in de Sint-Janskerk te 's-Hertogenbosch, gedateerd 1481, en die in de koorkapel van de Onze-Lieve-Vrouw van de rozenkrans in de Sint-Martinuskerk te Aalst, gedateerd 1497.[82] Ze vertonen dezelfde zwierigheid en beweeglijkheid. Zowel in 's-Hertogenbosch als in Aalst bespelen enkele engelen muziekinstrumenten. Op grond hiervan kan men de engelen in Breda dateren in het eind van de vijftiende eeuw, dat wil zeggen nadat het schip was voltooid en de engelenkrans een functie kon gaan vervullen als entourage bij het liturgisch drama zoals dat plaatsvond op het feest van de Hemelvaart en van Pinksteren (zie hieronder).

Gewoonlijk wordt aangenomen dat de schildering in 1587 gedateerd moet worden. Er is namelijk een rekeningpost uit 1587 bewaard gebleven:

> 'en op den sevensten april hans de roij schilder betaelt voer sess engelen bij hem geschildert over beijde de sijden'.[83]

Er zijn drie redenen om deze rekeningpost niet te verbinden met de engelenkrans op het gewelf van de viering. In de eerste plaats is er in de rekeningpost sprake van 'zes' engelen en niet van de acht die we op het vieringgewelf zien. In de tweede plaats wordt er duidelijk gesteld dat de engelen 'bij hem', dat wil zeggen 'thuis in het atelier' worden geschilderd. Bovendien is er sprake van 'beijde de sijden'. Het betreft derhalve ofwel engelen op de zijluiken van een altaar of, wat meer voor de hand ligt, los uitgezaagde engelen die aan beide zijden waren beschilderd. Zo maakte Hans de Roij een geschilderde *Ecce Homo* die in de vastentijd voor het altaar werd opgesteld.[84] Het betreft hier ongetwijfeld geen beeld, maar een losse, uitgezaagde en geschilderde Christus. Ten slotte is het zeer onwaarschijnlijk dat er in 1587, dat wil zeggen na de eerste beeldenstorm, nog een engelenkrans geschilderd werd. De berichten over het 'gebruik' van de gewelfopening dateren al vanaf 1539. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat toen ook al de schilderingen rondom de opening waren aangebracht. De functie van de opening in het gewelf van de viering vond Van Keppel namelijk terug in de rekeningen van de zestiende eeuw:

> 'Noch gheven van een lijnt tot den sieldreijer daer onser heer mede opwoer' (1539),
> 'Itm noch gheve frans otten van een syden roeskken dat men op den ascenseyndach op den berght mede spelt [...]'. (1542),

'Itm betalt van en lijn doer ons leve heer te hemel vart cost' (1546),
'Item den vierden dach april men ontfan van Mr Sebrecht sGrauwen en Mr Henri Montens tot oprichtinge van den berch ons L Heer hemelvaerts' (1586/87).[85]

Blijkbaar werd de opening gebruikt om er op Hemelvaart een Christusbeeld door naar boven te hijsen om deze gebeurtenis te visualiseren. Evenzo daalde op Pinksteren de Heilige Geest neer in de kerk:

'Itm betaelt aen en pijp op pijnsdach dair den hijligen gest neder quam'. (1546),
'Itm steve den scijlder gegeve vand croen daerme den heylighe gest mede neder laet' (1548-49).[86]

Uit de rekeningen blijkt ook dat Bartholomeus Walscharts betaald werd voor het schilderen van een wolk die neerkwam uit de opening:

'Aen Bartholomeus Walscharts van dat hy de wolck geschildert heeft die uijten hemel compt op assencionsdach' (1589).[87]

Uit deze posten blijkt dat de opening niet alleen gebruikt werd voor het aanschouwelijk maken van de Hemelvaart, maar ook om er tijdens het Pinksterfeest de Heilige Geest uit te laten neerdalen. De opening is, gezien de wolken en de zonnestralen, duidelijk een opening in de Hemel of, zoals de Duitsers het noemen: 'ein Himmelloch'.[88]

Breda is niet de enige kerk in Nederland waar een opening in het gewelf nog herinnert aan het ritueel van de Hemelvaart. Ook in de Grote of Sint-Lebuïnuskerk te Deventer,

in de Der Aa-kerk te Groningen, de Sint-Joriskerk te Amersfoort en de Utrechtse Dom verwijzen openingen in het gewelf naar dit gebruik.[89] De functie van de opening in Deventer, gecombineerd met een schildering van twee musicerende engelen, blijkt uit een ordinarius, waarin precies alle handelingen tijdens de opvoering beschreven staan.[90] Ook is uit bronnen bekend dat in de Utrechtse Dom al vanaf het begin van de dertiende eeuw op Hemelvaartsdag een beeld van Christus door het gewelf omhoog werd gehesen. De functie van de opening in Groningen en Amersfoort is niet door middel van bronnen te bevestigen. De combinatie van een grote opening met omringende gewelfschildering laten geen twijfel bestaan over het 'gebruik' ervan. In Groningen bevindt het hemelgat zich bij een geschilderde voorstelling van de ten Hemel varende Christus en in Amersfoort zien we de geschilderde afbeeldingen van God de Vader, Christus als Man van Smarten, de heilige Geest in de gedaante van een duif en een Maria met Christuskind. Tezamen verbeelden zij de Drie-eenheid.[91]

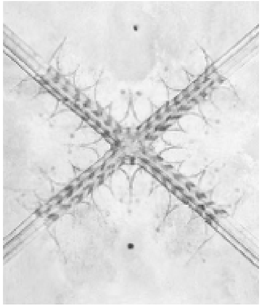
In andere landen zijn veel meer voorbeelden te vinden van dergelijke 'gaten' in gewelven van kerken. Bijvoorbeeld in de Duitse landen, waar talloze kerken deze openingen in het plafond vertonen, soms beschilderd, maar vaak ook niet versierd. Daarnaast is een aantal rekeningen en beschrijvingen van een Hemelvaart door een opening in het plafond bewaard gebleven. Bovendien zijn in musea enkele beelden van Christus te vinden, die overduidelijk werden gebruikt voor het liturgisch drama.[92]

Krause onderzocht in welke kerken dergelijke voorstellingen plaatsvonden en kwam tot de conclusie dat zowel kapittelkerken, parochiekerken, kloosterkerken als domkerken als toneel dienden.[93] De beelden die werden gebruikt om door de openingen te halen, waren meestal bijna levensgroot. Ze worden in bronnen vaak 'imago salvatoris' of 'imago resurrectionis' genoemd. Veel beelden zijn nog te herkennen aan een ring op de rug of boven het hoofd waaraan het touw werd bevestigd om het beeld aan omhoog te trekken.

Por heeft de schildering gerestaureerd. Van deze restauratie zijn geen gegevens beschikbaar. Haakma Wagenaar wees erop dat de olijfgroene bladkrans om de wolk kennelijk naderhand is toegevoegd.[94] Met hetzelfde groen, zo vermeldt hij, 'werd op willekeurige wijze van sommige engelen een vleugel of een stuk voering van hun kleed overschilderd, van de engel met de éénhands-fluit en tabor zelfs het vel van die trom waarop hij met links slaat'. Hij veronderstelde dat dit in de zestiende eeuw is gebeurd, terwijl D. Schoonekamp, de restaurateur in 1996, de overschildering toeschreef aan J. Por die in de jaren dertiger de schildering restaureerde.[95] H. Kurvers (Rijksdienst voor de Monumentenzorg) merkte op dat de overschilderingen op arabische gom lijken en dat de 'mogelijk 16e-eeuwse retouches' zeer moeilijk te verwijderen zijn.[96] Hij raadde aan de oude retouches van vóór Por niet te verwijderen omdat 'van de handen en gezichten slechts fragmenten origineel aanwezig zijn'. Hij wees er tevens op dat de lucht en de gezichten sterk nagedonkerd zijn.

KW/PIB

14 Gewelfschilderingen



85 Gewelfschildering noordbeuk koor, middelste travee (foto RDMZ, 1997).

'Yaiant' en onbekende schilders, ca. 1450-1537

Secco

Literatuur
Van Goor (1744), 88; Van Keppel (1904), 19

Restauraties
(ontdekt vanaf 1903) in de jaren dertig en zestig van de twintigste eeuw, in 1995-1997 en de noordbeuk, respectievelijk de zuidbeuk van het schip in 2001-(nog niet voltooid)

De meeste gewelven zijn rijk versierd met bloem- en plantmotieven. De florale motieven zijn stilistisch onder te verdelen in zeven groepen:
stijl 1: noordbeuk en zuidbeuk koor (kooromgang) (afb. 85)
stijl 2: hoogkoor (afb. 86A-F, 522-524)

stijl 3: transept (afb. 87A-C)
stijl 4: middenschip (afb. 88A-H)
stijl 5: noordbeuk schip (afb. 89AC, 525)
stijl 6: zuidbeuk schip (afb. 90A-D)
stijl 7: zijkapellen schip noord- en zuidzijde (afb. 91)

De verschillen in uitvoering hebben enerzijds te maken met de verschillende ontstaansperioden, samenhangend met de chronologie van de diverse bouwfasen van de kerk, anderzijds met de verschillende 'handen' of ateliers die de schilderingen hebben uitgevoerd.

De oudste schilderingen bevinden zich in de noord- en zuidbeuk van het koor (respectievelijk het oude Herenkoor en het oude pastoorskoor), dat wil zeggen in de kooromgang, en waarschijnlijk ook voor een deel in het koor van de kerk.

In de zuidelijke kooromgang zijn de manchetten van de ribben voorzien van een zwartrode keperversiering. Daarboven zijn op het gewelfvlak eerst kleine vierpassen in zwart aangebracht. Vervolgens zien we een gotische kamversiering met toten bekroond met gele en rode fleur-de-lismotieven. De kamversiering heeft het karakter van omgekeerde gotische driepassen.

In de noordelijke kooromgang treffen we een gelijksoortige decoratie aan. De manchetten zijn rood-zwart gekeperd. De gotische kamversiering bestaat uit een afwisseling van grote en kleine toten in rood, met op de lijnen van de toten kleine ruitvormige ornamentjes. Op de toppen van de grote toten zijn kleine gesjabloneerde bloemmotiefjes aangebracht.

Een gotische kamversiering met grote en kleine toten, bekroond met fleur-de-lismotieven, bevindt zich ook aan weerszijden van de manchetten op de gordelbogen van het hoogkoor. Ook hier zijn de opgaande lijnen van de toten voorzien van ruitvormige motieven. Tussen de ribben en de gotische kamversiering bevindt zich een ornamentale strook, uitgevoerd in zwart, bestaande uit witte cirkels op een zwarte achtergrond, waarbinnen zwarte kruismotieven met ronde uiteinden. Ook de manchetten op de ribben zijn aan de uiteinden voorzien van smalle toten met fleurde-lismotieven.

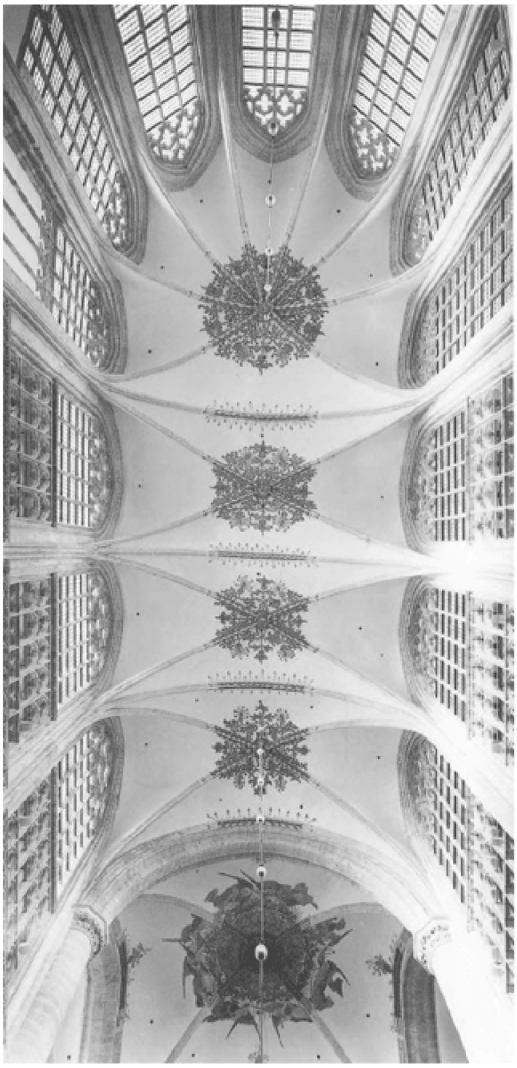
Het ligt voor de hand om het ontstaan van deze gotische lijnversieringen in koor en koorzijbeuken in dezelfde periode te plaatsen.[97] De plantaardige versiering rondom de kruising van de gewelfribben in het koor zijn van een latere datum dan de gotische lijnversieringen en dat betekent dat in het koor sprake is van schilderingen uit twee verschillende perioden.[98] Dat beide perioden nu naast elkaar zichtbaar zijn, is waarschijnlijk het resultaat van keuzes die zijn gemaakt bij de eerste blootlegging van de schilderingen rond 1903.

In de zuidelijke koorzijbeuk is op het gewelf van de derde travee het jaartal 1483 bewaard gebleven. Het ligt niet voor de hand om dit jaartal te verbinden met de daar aanwezige gewelfdecoratie. Veeleer zal deze decoratie, evenals die in de noordelijke koorzijbeuk en het koorgewelf, kort na de voltooiing van de gewelven van het koor en de koorzijbeuken zijn aangebracht, dat wil zeggen kort na 1450.

In het hoogkoor zijn op de gordelbogen en op de kruising van de gewelfribben geblokte manchetten aangebracht in de kleuren wit, rood en groen. De plantaardige versiering rondom bestaat uit dikke groene stelen met blad- en bloemmotieven. Rondom de sluitsteen is een ronde dikke stengel aangebracht. Vanuit deze ronding ontspruiten de andere stengels. Aan de oost- en westzijde zijn dit één centrale middenstengel en twee nevenstengels die zijwaarts voor of achter de centrale

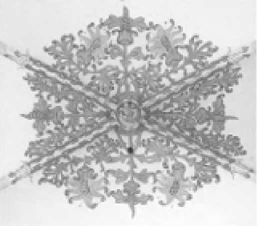
middenstengel buigen. Aan de noord- en zuidzijde is dit één recht opgaande stengel die zich al snel vertakt in twee nevenstengels. Aan de top van de stengels bevinden zich fantasiebloemen, bestaande uit een groen kelkblad met bloemkronen van ofwel witte bladeren die aan het uiteinde omkrullen zodat de goudbruine achterkant te zien is, ofwel goudbruine bladeren met groene achterzijde. De bladeren aan de takken zijn groen aan de voorzijde en goudbruin aan de achterzijde. Soms is de gehele achterzijde te zien en soms, wanneer het blad iets omkrult, slechts een gedeelte.

Het lofwerk van de gewelfdecoratie is nagenoeg symmetrisch. Op het gewelf van de koorsluiting vormt deze plantendecoratie een volmaakte cirkel (afb. 86A-B). De sterke symmetrie van de gewelfschilderingen in het koor wijzen op een datering in het eind van de vijftiende eeuw of het begin van de zestiende eeuw. Dit betekent dat deze schilderingen pas zijn aangebracht nadat de overige gewelven (met uitzondering van de twee westelijke traveeën van het schip, die, zoals we nog zullen zien uit 1537 dateren) voorzien waren van een plantaardige beschildering.

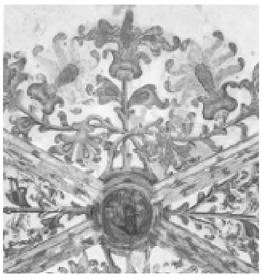


A

B



C



D

E

F

86 Gewelfschilderingen hoogkoor. **A** Overzicht na ‘restauratie’ in 1995-1997 (foto RDMZ, 2000). **B** Derde travee vanaf west (foto Leo le Grand, z.jr., collectie RDMZ). **C** Idem na restauratie 1995-1997 (foto RDMZ, 2000). **D-F** Details tijdens de restauratie (foto's RDMZ, 1996).

Bij de gewelfschilderingen in het transept zien we niet de streng doorgevoerde symmetrie van de schilderingen in het koor van de kerk. In het noordtransept ontspruit vanuit de sluitsteen op ieder gewelfveld een forse tak die zich splitst in drie zijtakken die voor- en achterelkaar uitwaaieren. Op één gewelfveld is sprake van een duidelijke centrale stam waaromheen een tak krult die zich verderop weer vertakt. In het zuidtransept (tweede travee vanaf het zuiden) zien we op drie gewelfvelden deze centrale middenstam waaromheen de zich vertakkende tak krult, terwijl het vierde gewelfveld een decoratie heeft die aansluit bij de krullende takken van het noordtransept. De takken zijn groen met duidelijke zwarte contouren. De krullende bladeren van de decoratie zijn beige-bruin en oranjekleurig. De fantasiebloemen zijn uitgevoerd in roodoranje en wit. De schilderingen zullen kort na de voltooiing van het transept omstreeks 1450 zijn aangebracht.

Bij de gewelfdecoratie van het schip moet een onderscheid gemaakt worden tussen de twee westelijke traveeën en de oostelijke traveeën. De drie oostelijke traveeën zijn na de voltooiing van het gewelf in 1464 beschilderd (samen met de zijbeuken en de zijkapellen), de twee westelijke pas in 1537, nadat dit gedeelte van de kerk voltooid en overwelfd was.

Op de oostelijke gewelven zijn de manchetten oranjekleurig met een zwarte ruitvormige stippelversiering en zwarte lijnen langs de profielen. Op de uiteinden is de oranje beschildering afgebiesd door twee zwarte lijntjes waarna er een decoratie is aangebracht van kleine zwarte takjes. De plantaardige versiering op de gewelfvelden is symmetrisch van opzet. Er is duidelijk sprake van een centrale, recht opgaande middentak. Aan weerszijden daarvan bevinden zich brede krullende bladeren. Deze bladeren, groen aan de voorzijde en bruin aan de achterzijde, hebben het karakter van acanthusbladeren. Links en rechts van deze bladeren zien we kleine takjes met kleine spits toelopende groene blaadjes. Deze kleine blaadjes zien we ook bij de aanzet van de middenstengel, direct aansluitend op de sluitsteen.

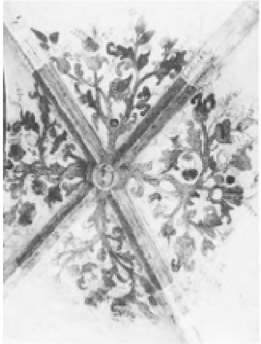
De middenstengel wordt bekroond door een grote fantasiebloem, geeloranje van kleur. Ook de kleine zijtakjes dragen een grote fantasiebloem. Deze laatste hebben een geeloranje hart met daaromheen witte kelkblaadjes. Zwarte meeldraden ontspruiten vanuit een bruinzwarte veellobbige kern, die oorspronkelijk vermiljoenkleurig zal zijn geweest.

De gewelfschilderingen van de twee westelijke traveeën van het schip zijn in een geheel andere stijl uitgevoerd, ofschoon ook hier sprake is van symmetrie. Er is een centrale middenstengel met smalle krullende bladeren, die het karakter hebben van gestileerde acanthusbladeren. Er is aan beide zijden een lange krullende zijtak die zwierig over het gewelfveld is gedrapeerd. Deze zijtakken bezitten eveneens krullende acanthusbladeren. De middenstengel en de zijtakken dragen grote bloemen, veelal zonder kleur en schetsmatig van uitvoering. Waar kleur aanwezig is, zien we geel en bruinzwart geworden vermiljoen.

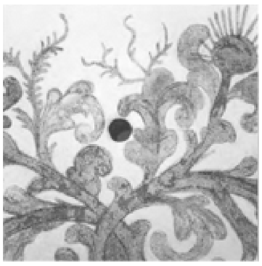
Boven de westelijke sluitingswand is een ‘signatuur’ bewaard gebleven die betrekking heeft op de gewelfdecoratie: ‘Yaiant die schilder’ (afb. 88H). Van Keppel vermeldt in 1903 dat op die plaats te lezen is: ‘Yaiant den (sic!) schilder MVc.XXXVII’. Op een ongedateerde foto uit het archief van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg lezen we echter: ‘Yaiant. die. schilder. er.M’, terwijl tegenwoordig, zoals gezegd, alleen nog ‘Yaiant die schilder’ te lezen is. Blijkbaar is de tekst van Van Keppel gebaseerd op een overschildering in pseudo-gotisch schrift, zoals nog te zien is op een eveneens ongedateerde foto uit het archief van de Grote Kerk te Breda: ‘door Yaiant den schilder Mcxxxvii’. De vermelding door Van Keppel van het lidwoord ‘den’ in plaats van ‘die’ moet berusten op deze overschildering.

Op hetzelfde fotokarton als voornoemde foto in het archief van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg is een foto geplakt, waarop een gedeelte van het pleisterwerk van het gewelf van de meest westelijke travee niet meer aanwezig is. Op grond hiervan zou men kunnen concluderen dat beide foto's gemaakt zijn direct na de eerste blootlegging van de gewelfschilderingen in 1903. Op deze foto is het jaartal niet meer leesbaar (alleen de ‘M’ is nog aanwezig). De reconstructie in pseudo-gotisch schrift, direct na het blootleggen, moet gebaseerd zijn op een oudere vermelding. Van Goor meent immers dat

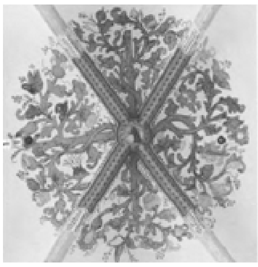
> ‘het gewelf dezer kerke, te tyde van Hendrick Graaf van Nassau, in 't jaar 1537, door de schilder Yaiant, zeer fraey met lofwerck is beschilderd.’[99]



A



B



C

87 Gewelfschilderingen transept. **A** Zuidelijke travee (foto RDMZ, anoniem (A. Schreurs?), z.jr.). **B** Detail tweede travee vanaf noord. **C** Tweede travee vanaf zuid (foto's RDMZ, 1995).

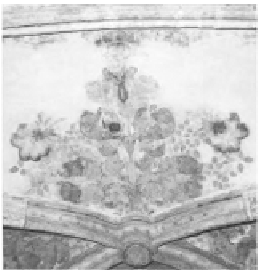
Blijkbaar was in Van Goors tijd de datum nog geheel leesbaar. Deze datering sluit overigens ook goed aan bij de bouwgeschiedenis van de kerk. De twee westelijke traveeën werden na de afbouw van de toren voltooid en overwelfd. Een rekeningpost uit 1535 vermeldt de levering van twee sluitstenen ten behoeve van deze gewelven (zie hoofdstuk 1 en 2).

Van Keppel gelooft dat de naam ‘Yaiant’ onjuist is en moet worden gelezen als ‘Lenaert’, een schilder die regelmatig in de rekeningen wordt genoemd.[100] In 1540 schilderde deze Lenaert bijvoorbeeld twee portalen groen en tussen 1538 en 1547 vergulde en verfde hij de doopvont en het ijzerwerk. Volgens Cerutti was Lenaert Janszoon in de zestiende eeuw een van de belangrijkste schilders in Breda. Hij overleed in 1552.[101] Noch de aard van het in de bronnen genoemde werk van de schilder Lenaert, noch de originele naamsvermelding zoals deze in 1903 werd aangetroffen, bieden echter een basis om ‘Yaiant’ daadwerkelijk te identificeren met de schilder Lenaert.

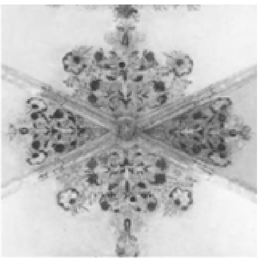
In de zuidbeuk van het schip ontspruit het lofwerk niet bij de sluitsteen of de manchetten. Er is een doorlopende tak die concentrisch rondom de sluitsteen is aangebracht. Naast een aantal afgeknotte zijtakjes zien we takjes die voor- of

achterlangs de tak krullen, met groene blaadjes met een oranje achterzijde en voorzien van bloemen in verschillende verschijningsvormen in de kleuren oranje, geel en wit. Een groot deel van het gewelf is onbeschilderd gebleven. Op de manchetten zijn zwarte, groene en oranje biezen aangebracht met daartussen een oranje keperversiering. Deze decoratie is ook aangebracht op de manchetten van de transversaalbogen. Aan deze manchetversiering is bovendien een decoratie aangebracht van krullende groene bladeren met fantasiebloemen in oranje en wit, voorzien van dunne zaadstrengen. Het motief van deze zaadstrengen wordt aan weerszijden van deze plantendecoratie herhaald.

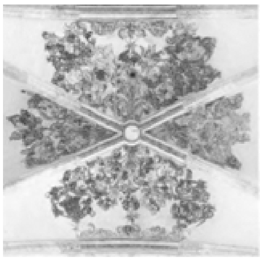
In de zijkapellen van de zuidelijke zijbeuk is de decoratie geheel anders. De opzet



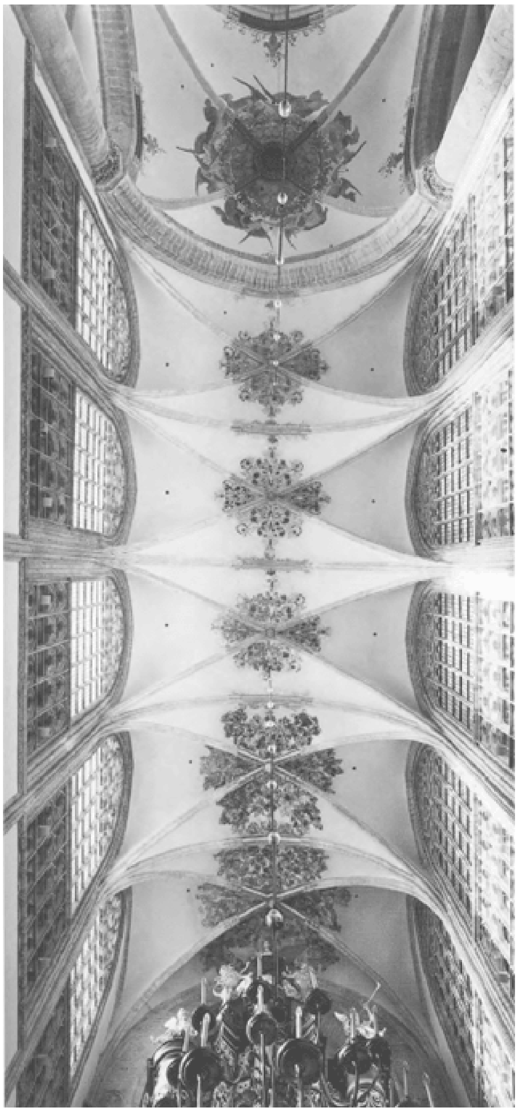
B



C



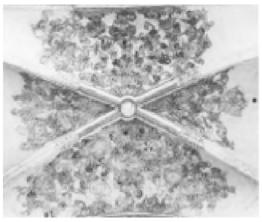
D



A

E

F



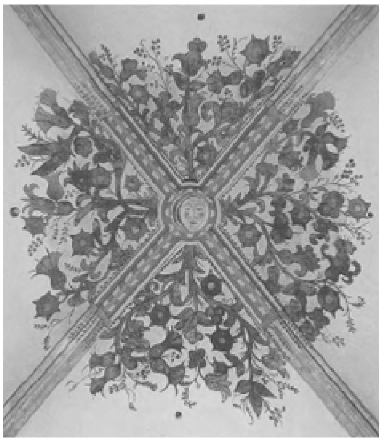
G

H

88 Gewelfschilderingen schip. **A** Overzicht na restauratie (foto RDMZ, 2000). **B** Detail vierde travee vanaf west, tijdens restauratie (foto RDMZ, 1997). **C** Vierde travee vanaf west, na restauratie. **D** Idem tweede travee (foto's RDMZ, 2000). **E-F** Details westelijke twee traveeën tijdens restauratie (foto RDMZ, 1997). **G** Westelijke travee (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1955). **H** Idem met signatuur ‘Yaiant die schilder’ (foto RDMZ, 1997).

A

B



C

89 Gewelfschilderingen noordbeuk schip. **A** Vierde travee vanaf het transept. **B** Idem eerste travee. **C** Idem na restauratie en het opnieuw polychromeren van de sluitsteen in 2001 (foto's RDMZ, 1997, 2002).

is duidelijk schematisch en symmetrisch. Vanuit de sluitsteen zien we een recht opgaande tak die zich vertakt in twee schuin naar boven lopende zijtakken. De gewelfdecoratie vult het gehele gewelf en loopt door tot de muraalbogen. Er zijn grote, acanthusachtige krullende bladeren naast kleinere blaadjes aan dunne zijtakjes van het type dat we ook aantreffen in de oostelijke gewelfvelden van het schip.

In de noordbeuk ontspruit de gewelfdecoratie vanuit de sluitsteen (afb. 89A-C). Er is sprake van een korte centrale middentak en twee zijtakken die breed uitwaaieren over het gewelfvlak en aan de bovenzijde weer naar binnen krullen. De takken en bladeren zijn overwegend groen. De bloemen zijn zeer gevarieerd. Opvallend zijn de rozetachtige bloempjes met een rond hart: gele met een wit hart of roodbruine met

A

C

B

D

90 Gewelfschilderingen zuidbeuk schip. **A** Vierde travee vanaf het transept. **B** en **D** Beschildering gordelbogen. **C** Tweede travee vanaf het transept (foto's RDMZ, 1997).

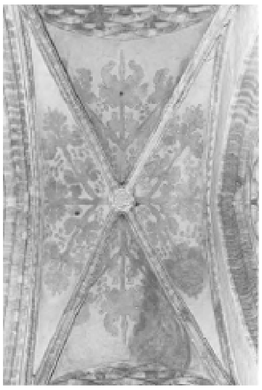
een geel hart. Daarnaast zijn er gewelven waar de takken schijnbaar willekeuriger en grilliger voor- en achterelkaar krullen.

Veel van de gewelfdecoraties zijn het resultaat van restauratiewerkzaamheden. Bij de restauratie in de jaren zestig (restauratieperiode Rovers) is het schilderwerk in de vierde en vijfde travee van de zuidbeuk en in de derde tot en met de vijfde kapel vernieuwd. Aan de noordzijde gebeurde dit in de vijfde travee van de zijbeuk en de derde en vierde zijkapel en in het grootste deel van het gewelf van de tweede zijkapel. In de vernieuwde schilderingen is veelvuldig gebruik gemaakt van gelig groen en oranjegeel, dat zich duidelijk onderscheidt van het oude werk.[102]

Bij de laatste restauratie is de gewelfdecoratie van het noordtransept sterk geretoucheerd. Daarvoor was deze decoratie duidelijk vager dan de schilderingen in het zuidtransept. Volgens Van Nieukerken werden de schilderingen bij de ontdekking als ‘onvoltooid werk’ tevoorschijn gehaald en binnen de aanwezige houtskoolomtrekken gefixeerd.[103]

Rovers heeft bij de restauratie van koor en transept olieverf gebruikt (en later in de zijbeuken en zijkapellen waterverf). Ook gebruikte hij bronsverf voor het herstel van het originele goud, dat hij arceerde en schaduwde, zoals het ook oorspronkelijk was. Hij constateerde na afbraak van de steigers dat alles veel te donker geworden was. Op zijn verzoek om de steiger weer op te bouwen om een en ander te herzien werd niet ingegaan. Bij de laatste restauratie is de plaatselijk sterk bladderende overschildering van Rovers niet vastgezet. Waar ‘Rovers’ bladderde werd overigens praktisch geen origineel aangetroffen. Waar geen oud werk werd aangetroffen werd de beschildering gereconstrueerd. Het werk van Rovers werd bij de restauratie in tempera ‘afgedempt’ om geen contrast te laten ontstaan tussen het werk van Rovers en het originele middeleeuwse werk. Het goud werd hersteld om het probleem van de ‘zwarte gaten’ (ten gevolge van de overschildering met bronsverf) te herstellen.[104] Het pleisterwerk werd opnieuw gewit. Deze aanpak heeft geresulteerd in gewelfschilderingen die geheel ‘in oude luister’ zijn hersteld, zonder het middeleeuwse materiaal zichtbaar te maken (afb. 86A, 86C). Door het contrast van de vernieuwde schilderingen met het opnieuw gewitte pleisterwerk, hebben de schilderingen het karakter van ‘plakplaatjes’ gekregen.

Enkele leden van de ‘klankbordcommissie’ (restauratiebegeleidingscommissie) hebben in 1996 tegen deze wijze van aanpak grote bezwaren geuit. Naar aanleiding hiervan is bij de restauratie van de gewelven van het schip gekozen voor een andere aanpak. De schilderingen zijn, na felle discussie, uiteindelijk alleen geconserveerd en er is geen sprake geweest van een ‘overschildering’. Het pleisterwerk van het gewelf is niet meer gewit maar in een geleidelijk overlopende grijze kleur tot een eenheid



91 Gewelfschildering zijkapel zuidzijde (foto RDMZ, 1997).

gebracht. De kalklaag buiten de beschildering is in toon naar de kleur van de kalklaag binnen de schildering gebracht.

Door deze gewijzigde aanpak is er een duidelijk verschil te zien in de 'vernieuwde' gewelfschilderingen van koor en transept en de uitsluitend geconserveerde gewelfschilderingen van het schip. Aangezien het hier gaat om zelfstandige ruimte-eenheden werkt dit contrast niet storend. Zij getuigen van een gewijzigde restauratieopvatting onder druk van de klankbordcommissie.

In 2001-2002 werden de gewelfschilderingen van de noordbeuk van het schip gerestaureerd, waarbij de sluitstenen opnieuw werden gepolychromeerd; in 2002 ving men aan met de restauratie van de zuidbeuk.

KW/PlB

15 Koorgestoelte

Brabant, Breda (?), ca. 1460

Eikenhout, totale lengte per bank 1209 cm; diepte 195 cm, hoogte 12 + 333,5 cm; breedte zetels 72,5-74,5 cm

Oudste afbeeldingen
1865 (Christiaan Cornelis Kannemans, foto van de noordelijke koorbanken, afb. 3B (en deels op 3C); 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1906 (G. de Hoog, foto van de noordelijke koorbanken, afb. 94); 1906 (G. de Hoog, RDMZ, tekening doorsnede gestoelte en zetel); 1910 (G. de Hoog, foto van de zuidelijke banken)

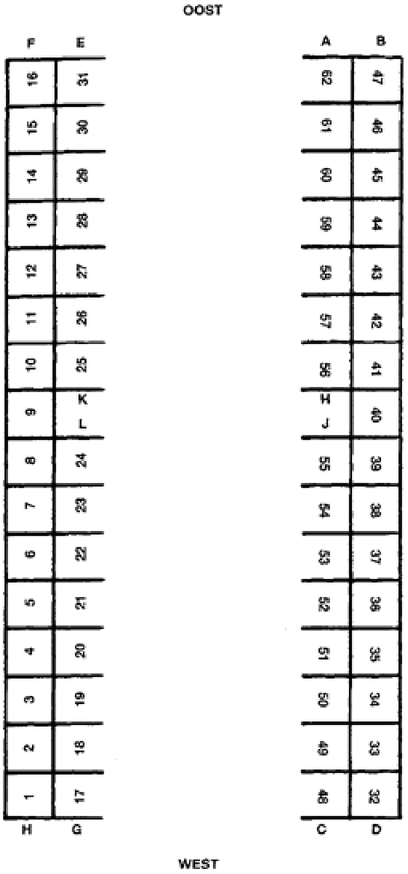
Literatuur
Van Ysendyck & Weissman (1880-1889), pl. J-J; Kalf (1912), 95-96; Amsterdam (1915), 22 cat.nr. 218; Bierens de Haan (1921), 12-13; Voorloopige Lijst (1931), 65; Coppens (1941), 9, pl. 7-16; Witsen Elias (1946), 92; Stuvel (1946), 51-55; Witsen Elias (1949), 36-40; Verspaandonk 1983.

Tentoonstelling
Rotterdam (2001), 78, cat. 18.6

Restauraties
omstreeks 1625, 1933-1936, 1944-1945

Beschrijving

Wanneer vandaag de dag het hoogkoor van de Onze-Lieve-Vrouwekerk wordt betreden, valt meteen het eikenhouten koorgestoelte op dat, ondanks vernielingen aangebracht tijdens de beeldenstorm, nog in vrij goede staat tegen de noordelijke en zuidelijke koormuur is opgesteld (afb. 92-94). De banken bestaan elk uit twee rijen zitplaatsen waarvan de voorste rij vijftien zetels en de achterste, hoger gelegen rij zestien zetels telt. Beide rijen zijn op een houten verhoging geplaatst. In het midden van de voorste rij is als het ware een zetel weggelaten zodat er een opening naar de tweede rij ontstaat. Voor de bovenste rij zetels is een doorlopende lezenaar geplaatst. Een gelijksoortige lezenaar heeft voorheen ook voor de eerste rij gezeten. Dit is nog zichtbaar op twee foto's van het gestoelte die in 1906 en 1910 zijn genomen.[105] De zitplaatsen zijn onderling gescheiden door een tussenstuk met gebogen armleggers, *accoudoirs* genaamd. Hierop legden de kanunniken hun armen terwijl ze in het gestoelte stonden. De *accoudoirs* steunen op uitgesneden, gebundelde pilasters met bladkapiteel. Aan de voet van elke pilaster, boven op de kwartcirkelvormige tussenleuning, is een knop bevestigd geweest. Gedurende de beeldenstorm zijn de knoppen vernield en later zijn ze zorgvuldig verwijderd. Ook de gebogen tussenleuningen steunen op gesneden, gebundelde pilasters met bladkapiteel. De rijen zetels worden aan de zijkanten, alsmede aan weerszijden van de doorgang, die zich in het midden van de onderste rij zetels bevindt, afgesloten door wangen. Hierop zijn aan de buitenzijde religieuze thema's afgebeeld. De achterste zijwangen aan de apsiszijde zijn verhoogd met een rijk uitgesneden dubbelvoluut (afb. 97). De zittingen van de zetels zijn opklapbaar en de onderkant is steeds van een zittertje, *misericorde*, voorzien. Deze driehoekige consoles zijn gedecoreerd met profane voorstellingen. Ze fungeerden als steun voor de kanunniken gedurende het staande zingen van de



92 Koorgestoelte: schema met plaatsaanduiding misericordes en ander houtsnijwerk.

getijden. De hogere bankenrij heeft een rugbeschot, ook dorsaal genoemd, dat bestaat uit vlakke, onversierde panelen en dat eindigt in een overhuiving.

Het is een vraag of de hedendaagse opbouw van de Bredase banken origineel is. Bronnen die erop wijzen dat het geheel ooit anders was geplaatst of uitgebreider is geweest, ontbreken. Een omvangrijker gestoelte zou een uitbreiding van de iconografie met zich mee brengen; dit is mogelijk maar tegelijkertijd zijn er geen directe aanwijzingen voor. Aangenomen mag worden dat in elk geval sinds de wijziging van het oksaal tot het transparante koorhek weinig meer is veranderd aan de opbouw. Niet onwaarschijnlijk echter is dat daarvoor het Bredase gestoelte aan de westzijde nog een kort dwarsstuk bezat, aan weerszijden van de oksaaldoorgang (zie cat.nr. 16). De ingrijpende vernieuwingen aan de westzijden van de beide achterste banken, wijzen op veranderingen op precies die plaats. In overeenstemming met de meeste koorbanken in de Nederlanden en elders,[106] zouden de beide Bredase banken dan ook oorspronkelijk een L-vorm hebben gehad en een hoekconstructie pal achter het oksaal.

Functie

Het koorgestoelte werd in de eerste plaats gebruikt door de kanunniken voor het zingen van de getijden gedurende de eredienst. De geestelijken kregen normaal gesproken een vaste plaats in het koorgestoelte aangewezen. Dit hield dan in dat de hoge geestelijken in de bovenste banken zaten en de overige zetels in het

bovenste gestoelte werden bezet door de oudere geestelijken. De lagere banken waren bestemd voor de lagere geestelijken.[107] Deze indeling gold waarschijnlijk ook voor het kapittel te Breda, al ontbreken bronnen hierover. Wel bekend zijn de stichtingsdatum en de grootte van het kapittel. Vanaf het begin van de veertiende eeuw was de Onze-Lieve-Vrouwekerk een collegiale kerk, wat inhoudt dat het een parochiekerk was met een groep kanunniken. In 1303 werd het kapittel gesticht door Heer Jacob, pastoor van Gilze en deken van Hilvarenbeek. Bij testament legateerde hij zijn goederen, waarvan de inkomsten moesten dienen voor onderhoud van de kanunniken. Hij stelde hun aantal op acht.[108] Dit aantal werd in 1372 uitgebreid; het kapittel bestond toen uit twaalf kanunniken.[109]

Dit betekent dat er twaalf kanunniken waren en een koorgestoelte met tweeënzestig en wellicht zelfs meer zetels, wat de vraag doet rijzen door wie de overige vijftig of meer plaatsen werden bezet. Mochten naast kanunniken ook andere lieden de koorbanken betreden? Deze vraag moet positief worden beantwoord, want naast leden van het kapittel namen ook kapelaans, vicarissen en klerken deel aan het koorgebed. En als een kanunnik niet aanwezig was, nam een plaatsvervanger de taak van het zingen van de getijden over. Bovendien hadden lieden uit de hogere burgerij toegang tot het koor, evenals eenieder die de laagste wijdingen had ontvangen.[110] Bovendien beschikten de heren van Breda van oudsher over de patronaatsrechten van de kerk en ze stelden nogal eens buiten het diocees om kanunniken aan. De heren namen een zo belangrijke plaats in binnen de parochie en stad, dat ook zij stellig het koor mochten betreden. Tenslotte is mogelijk dat een deel van het gestoelte fungeerde als ‘scholierenbankje’. Te Dordrecht was een deel van de koorbanken van de Onze-Lieve-Vrouwekerk expliciet in gebruik als scholierenbank en ook voorzien van daarop afgestemde decoratie.[111] In Breda stond de Latijnse school onder toezicht van het

A

B

93 Koorgestoelte. **A** de noordelijke bank. **B** De zuidelijke (foto's RDMZ, 2001).

94 Rechter zijkant, noordelijke koorbank (foto RDMZ, G. de Hoog, 1906).

kapittel en haar leerlingen zongen in de kerk;[112] er mag dan ook worden aangenomen dat zij hun plaats in het gestoelte hadden.

Houtsnijwerk

Zoals bijna alle vijftiende- en vroegzestiende-eeuwse koorbanken zijn die van Breda rijkelijk gedecoreerd. Religieuze voorstellingen werden gewoonlijk op de meest zichtbare en in het oog springende delen van de koorbanken aangebracht.[113] Vooral op de wangen van een koorgestoelte komen religieuze afbeeldingen voor. Op al deze panelen is een ezelsrugboog te zien. Ook zijn gotische traceringen, steunberen, pinakels en hogels, geïmiteerd van architectuur, gesneden en binnen dit geheel bevindt zich een voorstelling. Boven wang B (afb. 95B) en F (afb. 95F) bevinden zich twee krulelementen. Hier bovenop is nog een rotsachtige ondergrond zichtbaar, waar vermoedelijk in het verleden ook nog een figuratieve decoratie heeft gezeten, maar wat er precies afgebeeld geweest is, valt niet meer te achterhalen.

Op de wangen aan de oost- en westkant van de zuidelijke banken zijn scènes uit het leven van Maria verbeeld. Aan de apsiszijde is rechts beneden (A, afb. 95A) een vrouwelijke figuur te zien, die Elisabeth voorstelt met boven de ezelsrugboog twee engelen.[114] Het hoofd van de Elisabeth-figuur is zwaar beschadigd en haar rechterhand is afgebroken. Links beneden (B, afb. 95B) is Maria te zien. Haar hoofd, handen en linkerschouder zijn eveneens beschadigd. Tezamen stellen deze wangen waarschijnlijk de visitatie voor, de ontmoeting van de twee zwangere vrouwen. In het midden van de krulvorm erboven is een voorstelling van Maria als hemelkoningen naast Christus.[115] Aan de buitenzijden van de voluten zijn negen engelen met de lijdenswerktuigen van Christus weergegeven en aan de achter- of binnenzijde lopen de krullen uit in bladwerk; de voluten eindigen in knoppen, waarin boven een drakenkop en onder een soort vogelkop, wat verwijzingen naar de duivel kunnen zijn.[116] Aan de zijkant, in een architecturale structuur tegen de krulvorm aan, is Johannes de Doper afgebeeld. Hij is als zodanig herkenbaar door zijn woeste haardos en bebaard gelaat, de wijde mantel en er zijn nog sporen van een boek waarop een lam ligt zichtbaar. De aanwezigheid van de profeet Johannes wordt verklaard door het gegeven dat hij de zoon van Elisabeth is.

De koorbankkenner Jan Verspaandonk suggereert dat aan de schipzijde van de zuidelijke banken, linksonder een annunciatie heeft gezeten, de boodschap van de engel aan Maria. De linkerfiguur (C, afb. 95C) is de engel Gabriël, die met halflang krullende haar, bijna knielend, Maria de boodschap brengt dat zij de Moeder Gods

zal worden; op de banderol zal mogelijk het begin van deze tekst hebben gestaan, de begroetingswoorden van de engel.[117] Rechts, op de achterste wang, waar zich nu het in 1933-1936 vernieuwde snijwerk bevindt (D, afb. 95D), moet dan Maria afgebeeld zijn geweest.[118] Deze duiding leidt tot een eenheid in de afbeeldingen op de wangen aan de gehele zuidkant van de koorbanken. Het snijwerk uit 1933-1936 (D, afb. 95D) verbeeldt een kerk, waartegen een huis is gebouwd. Wat hier precies bedoeld was, is onduidelijk.

Op de wangen aan de west- en oostkant van de noordelijke banken bevinden zich scènes uit het leven van de heilige Barbara. Aan de apsiszijde (E, afb. 95E) is links beneden Barbara ten voeten uit weergegeven en boven haar, in de zwikken, twee engelen. Hoewel attributen ontbreken kan deze figuur vanwege de overige afbeeldingen op de wangen van deze koorbank toch als Barbara worden geduid. Rechts beneden (F, afb. 95F) is haar onthoofding te zien, zoals staat beschreven in de heiligenlegende. Van beide figuren, de geknielde Barbara en haar staande vader met kromzwaard, zijn de gezichten beschadigd. Hoger bevindt zich aan de oostzijde tussen de voluten een voorstelling van Barbara, die hier herkenbaar is aan haar vaste attribuut de toren; ze bevindt zich in de hemel en is omgeven door engelen, waarvan er twee een geopend boek voor haar vasthouden. Ook hier zijn de gezichten beschadigd. Over de precieze betekenis van deze scène zijn de meningen verdeeld. Het zou kunnen gaan om de verheerlijking van Barbara in de hemel, maar ook zou de liefde tot studeren van het heilige schrift verbeeld kunnen zijn.[119] Aangezien de Heilige Schrift een prominente rol speelt in de legende van Barbara, is de tweede interpretatie het meest plausibel.[120] De buitenzijde van de krulvormen is opnieuw gevuld met negen engelen, hier muziekinstrumenten bespelend, en de achterzijde loopt door in bladwerk, net zoals aan de bank aan de overkant. Ditmaal zijn er in de knoppen die de voluten afsluiten, enigszins oosters of exotisch aandoende hoofden geplaatst die in de literatuur op twee manieren geduid worden. Mogelijk zijn het de vader van Barbara en de landvoogd;[121] beide figuren bijten in de tak die uitloopt in het rankwerk over de voluten. Ook is gesuggereerd dat deze koppen slechts een

decoratieve functie hebben. Een vergelijkbaar hoofd komt voor op een zittertje in de Salvatorkerk te Brugge.[122] Aan de zijkant tegen de krulvorm ontbreekt het houtsnijwerk tussen piëdestal en baldakijn. In de koorbank aan de zuidzijde is op deze plek Johannes de Doper voorgesteld. Ook hier zal zich, gezien de ruimte, waarschijnlijk een staande figuur bevonden hebben, vermoedelijk opnieuw de heilige Barbara. Op de wangen aan de schipzijde is rechts (G, afb. 95G) een toren te zien met achter een venster het hoofd van Barbara: de heilige, die vanwege haar christelijk geloof is opgesloten in een gevangenistoren. Het snijwerk links (H, afb. 95H) is vernieuwd in 1933-1936. Hier is een beeldhouwer afgebeeld, die bezig is met het houwen van een pinakel. Vermoedelijk heeft ook hier een scène uit het leven van de heilige Barbara gezeten. Het gegeven dat er maar liefst vier reliëfs en waarschijnlijk beide kopse kanten van de banken aan Barbara gewijd zijn, lijkt op een bijzondere Barbaradevotie te wijzen.[123]

De tussenwangen zijn voorzien van rondbogen en traceerwerk, waaronder afbeeldingen van de vier evangelisten, zittend aan een lessenaar: Johannes met de adelaar (I, afb. 96I), Mattheus met de engel (J, afb. 96J), Marcus met de leeuw (K, afb. 96K) en Lucas met het rund (L, afb. 96L). Van deze laatste wang is het bovenste gedeelte vernieuwd in de restauratie van 1933-1936.

Op de misericorden, aan de tussenschotten en de binnenzijden van de zijwangen bevindt zich, zoals dikwijls op deze plekken van een koorgestoelte, profane iconografie. Aan de binnenzijden van de wangen zijn in reliëf monsterlijke wezens gesneden, meestal een soort vogelachtige beesten; bij de meeste zijn de koppen zwaar beschadigd (afb. 98). Ook is een man afgebeeld, en een figuurtje dat eruit ziet als een sfinx met een vrouwenhoofd en hoornmuts. Ook de knoppen op de tussenleuningen zijn normaal gesproken versierd met profane afbeeldingen. Maar in Breda zijn deze, zoals al eerder is geconstateerd, verwijderd. Vanwege de beperkte oppervlakte van de zittertjes moest het aantal figuren tot een minimum worden gereduceerd. Elke misericorde heeft een driehoekige vorm met een platte bovenkant, aangezien een kanunnik op de misericorde moest kunnen steunen. Met deze vorm als gegeven moest de beeldsnijder zijn voorstelling maken. Elke afbeelding staat op zichzelf en houdt nauwelijks of geen verband met reliëfs op andere zittertjes. Dit wordt aan de hand van het onderstaande overzicht van misericorden duidelijk.

Afb. 99A

De noordelijke banken van het westen naar het oosten, beginnend bij de hogere, achterste rij:[124]

1. Een rustende jager met een hondje, die zijn handen aan een houtvuur warmt (1944-1945).[125]
2. Knielende kameel, misschien als symbool voor de nederigheid van Christus en Zijn bereidwilligheid de zondenlast van de mens op zich te nemen.
3. Man met vogel. Arts of alchimist, te zien aan het gewaad en aan het urineglas of retort in zijn linkerhand. Het voorwerp in de rechterhand van het figuur is, wellicht tijdens de beeldenstorm, verloren gegaan.
4. Schreeuwende man. Waarschijnlijk is hier het spreekwoord uitgebeeld: *Die vervaert es loop in die kerke* - Wie doodsbang is moet de kerk inlopen.
5. Soldaat met geweer houdt andere soldaat onder schot. Van der Poel verbeeldde hier een Poolse militair en een overwonnen Duitse soldaat. De scène draagt

het inschrift: *Dziekujemy wam 1944 Polacy* (Wij danken u 1944 Polen) (1944-1945).

6. Draak met vleugels en bokkenpoten, zijn kop heeft menselijke trekken.
7. Man met zotskap. De figuur heeft een vaantje in de hand en draagt handschoenen aan een band rond de hals. Dit tafereel lijkt een dubbele betekenis te hebben. De handschoenen geven aan dat met carnaval de zotten *de overhant hebben* en de vaan (een biermaat) drukt uit dat hierbij overmatig van bier gebruik wordt gemaakt. Het gezicht is beschadigd.
8. Zeug zoogt vijf biggen. De varkenskop is beschadigd.
9. Vrouwenbuste met gedrapeerde hoofddoek die onder de kin wordt vastgehouden. Haar gelaat is beschadigd.
10. Man met één been op krukken voor een gotisch huis. Aan zijn gordel hangt een geldbeurs. Zijn hoofd is beschadigd.
11. Slapende hond op een kussen. Mogelijk wordt hier het spreekwoord: *slapende honden sal men niet wecken; laat hem in sijn vrede* uitgebeeld.
12. Monster met twee uitstaande vleugels en vier poten met gespleten hoeven. Het onderlichaam en de kop zijn mogelijk die van een leeuwin.
13. Adelaar met gespreide vleugels. De kop is beschadigd.

A

B

C

D

95 Alle zijwangen van de twee koorbanken (de letters verwijzen naar het schema op pagina 119; grijs is niet authentiek) (foto's RDMZ, 1999).

E

F

G

H

I

J

K

L

96 Alle tussenwangen van de twee koorbanken (de letters verwijzen naar het schema op pagina 119) (foto's RDMZ, 1999).

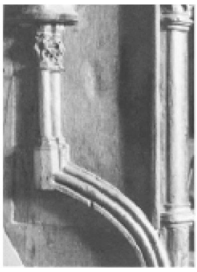
F1

F2

B1

B2
97 Achterste zijwangen aan de apsiszijde met rijk uitgesneden dubbelvoluten (foto's RDMZ, 1999).

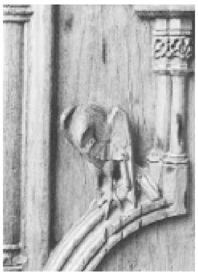
13


24

25

31

48



55

56

62

98 Binnenzijden van de zijwangen met in reliëf gesneden monsterlijke wezens (foto's RDMZ, 1999).

14. Man draagt korf met koopwaar; riemen en kam zijn herkenbaar. Hij heeft een gehoefde poot in de hand, een amulet dat hem bovendien in een ongunstig daglicht plaatst. Marskramers hadden de naam de ijdelheid van koopzieke vrouwen te misbruiken en zich te laten betalen door ontucht.[126] Op misericorde 33 bevindt zich een vergelijkbare scène. Zijn gezicht is beschadigd.
15. Man met mand op de rug en een kleinere mand aan de rechterarm. In beide handen houdt hij een lange stok, waarmee hij zich een hond van het lijf houdt. Aan zijn gordel draagt de koopman een grote beurs. Gezicht en kop van de hond zijn beschadigd.
16. Gehelmde soldaat en een vrouw op een motorfiets. Op de nummerplaat: 1945 (1945).

Afb. 99B

17. Man met kind; waarschijnlijk heeft de man een stokpaardje tussen de benen gehad. Gezicht van de man is beschadigd; het hoofd van het kind is volledig verdwenen.
18. Vrouw aan spinnewiel (1944-1945).
19. Man met zotskap met ezelsoren. Dit figuurtje verbeeldt een nar.

20. Man in wijde mantel. De hoed met omgeslagen rand lijkt hem te duiden als een pelgrim. De reiziger heeft een wandelstok over de linkerschouder en het schildvormig voorwerp op zijn borst is wellicht een pelgrimsteken. Het is ook mogelijk dat de hoed, de staf en het insigne geduid moeten worden als de attributen van een heraut of een stadsbode.
21. Lopende man met wandelstok en hond voor een poortgebouw, mogelijk een blinde die door zijn hond naar een stad wordt geleid. De hond heeft een bedelnap in de bek. Het gezicht van de man is beschadigd.
22. Marskramer met mand op de rug en een geldtas met dolk aan zijn riem. In zijn linkerhand houdt hij een hoed. De figuur wordt geduid als een vogelkoopman.
23. Man op trippen met een lans of een stok op zijn schouder. Achter zijn rug is een poort afgebeeld maar deze is bijna helemaal verdwenen, wellicht tijdens de beeldenstorm. Misschien is het een nachtwaker die zijn ronde doet.
24. Man, gekleed in een wijde mantel, staat voor een tafeltje waarop nog een voet van

een kan zichtbaar is. In zijn rechterhand heeft hij waarschijnlijk een drinkbeker gehad. Zijn gezicht, rechterbeen en rechterhand zijn beschadigd, evenals de kan op de tafel.

25. Monsterlijk wezen dat met pijl-en-boog naar achteren schiet. Het menselijke bovenlichaam van het hybride wezen is gekleed. De centaur, half-mens en halfpaard, wordt vaak gebruikt om de boogschutter uit de dierenriem te verbeelden; het onderlichaam is evenwel dat van een geklauwd roofdier. De pijl-en-boog is beschadigd.
26. Gemijterde man met staf en schaaltje tussen een kleine boogschutter en twee vissen. Mogelijk de planetengod Jupiter tussen de sterrenbeelden.
27. Man met wandelstok, sikkel en schild in gezelschap van een bok. Onder de gordel van zijn kleed is een ster afgebeeld. Deze figuur wordt wel geduid als Saturnus en het dierenriemteken de bok. Gezicht, sikkel, rechterarm, bokkenkop en schild zijn beschadigd.
28. Monster met vogelklauwen, een runderlichaam en het bovenlijf van een man. Het grootste gedeelte van het lichaam is vernieuwd, wellicht ook in de laatste jaren van de Tweede Wereldoorlog. Het gezicht en de rechterhand zijn beschadigd.
29. Kop van een bebaarde man met een vilten kap.
30. Onversierde console. In het hout van het zittertje werden letters gekerfd (1944-1945?).
31. Monsterachtige vogel in de vorm van een met gespreide vleugels lopende adelaar.

Afb. 99C

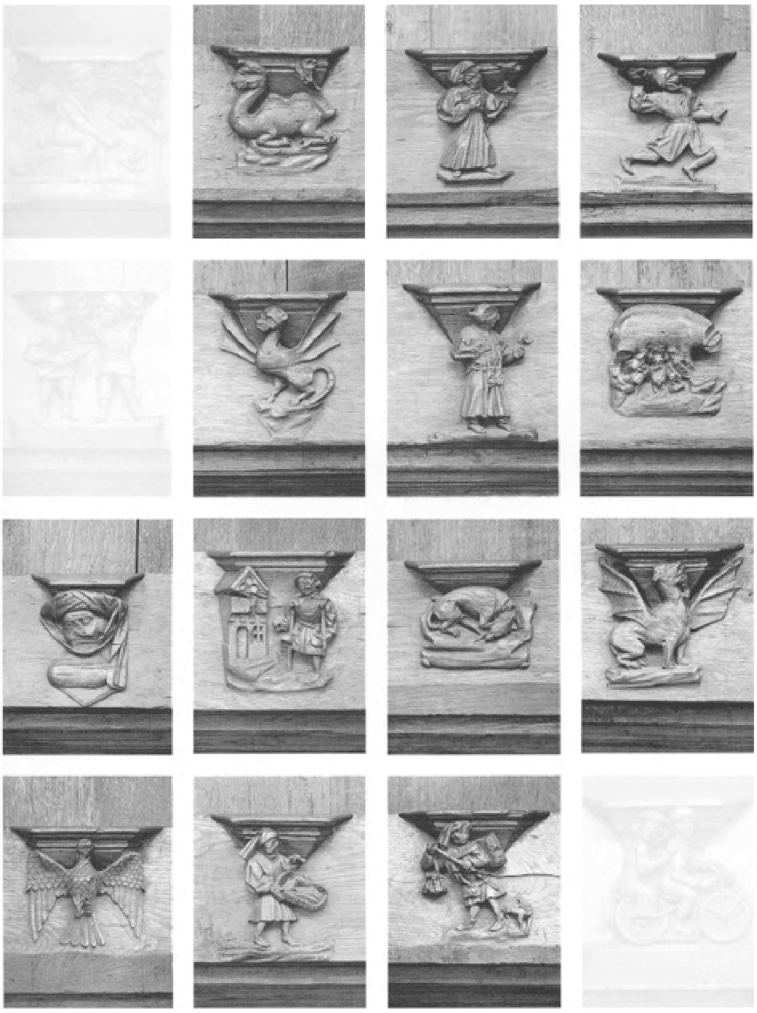
Zuidelijke banken, van het westen naar het oosten bezien, beginnend bij de hogere, achterste rij:

32. Vrouw met een takkenbos op de rug en een hondje. De vrouw draagt een veldfles aan haar linkerarm en heeft een wandelstok in de rechterhand (1944-1945).[127]
33. Monsterdier in de vorm van een gevleugelde hond. Het beest heeft een poot met een hoef in zijn bek, wellicht als symbool van onkuisheid.[128]
34. Gedrocht van een man met het onderlichaam van een vogel. Met zijn linkerhand houdt hij een vogel (gans?) vast bij de nek. In zijn rechterhand heeft hij een spinrokken. Mogelijk staat dit voor een overspelige man die een lichtekooi omarmt.
35. Olifant met een kasteel op de rug. De poten en oren tonen duidelijk dat de houtsnijder nooit een echte olifant zag. De slurf is afgebroken.
36. Vleermuis die aan de uitgespreide vleugels is vastgespijkerd. Vleermuizen werden in verband gebracht met de duivel en werden, net als uilen, vastgespijkerd aan schuurdeuren om duistere machten af te schrikken.
37. Zittende man, spelend op een mandoline (1944-1945).
38. Vrouw met opgetrokken rok bij de haard. Ze is in slaap gevallen terwijl haar gevallen spinrokken vlam vat. Verbeelding van het Vlaamse gezegde *het spinrokken ligt in het vuur* - het is verbruid. Het tafereel is hiermee als personificatie van luiheid te duiden.[129]
39. Vestingpoort met kanon.

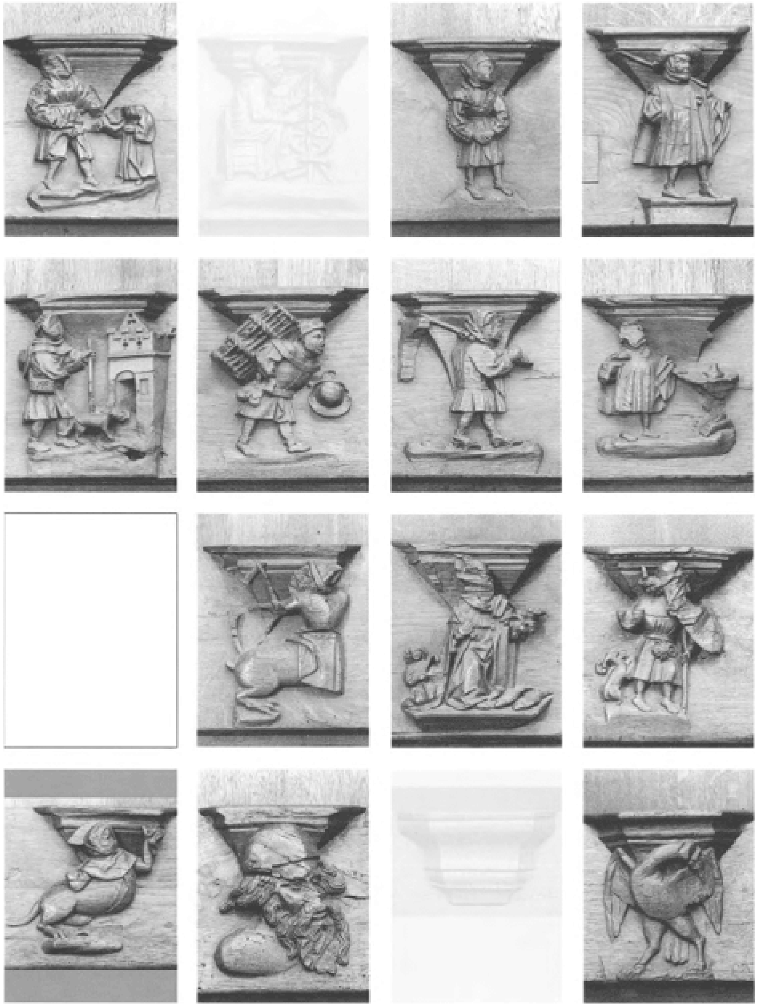
40. Engel met ongedecoreerd wapenschild.
41. Gevleugelde draak met zijn kop naar achter gekeerd.
42. Borstbeeld van een man met hangsnor en narrenkap met ezelsoren.
43. Monster met lichaam van watervogel, wijd gespreide vleugels, en het hoofd van een jongeman. Wanneer het onderlichaam dat van een eend is, kan het tafereel in verband worden gebracht met een spreekwoord: *hij steekt de borst op als een smerige eend*.
44. Vrouw in tonstoel, die een kruik vult uit een ton.[130]
45. Geknielde monsterlijke man met vleugels en lange staart, die tussen zijn vleugels door naar achteren kijkt.
46. Twee parende of vechtende vogels waarvan de koppen verloren zijn gegaan.
47. Borstbeeld van een vrouw met hoornmuts. De hoornmuts was vroeg in de vijftiende eeuw nog een verwijzing naar de elite, later werd het een aanduiding voor vrouwen van slechte zeden. Het gezicht is beschadigd.

Afb. 99D

48. Drinkende man die tegelijkertijd in een pot plast. Wellicht een waarschuwing tegen dronkenschap. Mogelijk ook de verbeelding van het spreekwoord: *het kan niet missen die veel drinkt moet ook veel pissen*.
49. Man op trippen met een stok op zijn schouder, met aan het uiteinde voorwerpen, mogelijk een troffel, booromslag en winkelhaak hangen. Aan zijn riem hangt een geldbuidel. Mogelijk een timmerman of metselaar.



A



B

C

D

99 De misericordes (grijs is niet authentiek). **A** De noordelijke banken van het westen naar het oosten, beginnend bij de hogere, achterste rij: 1-16. **B** Idem 17-31. **C** Zuidelijke banken, van het westen naar het oosten bezien, beginnend bij de hogere, achterste rij: 32-47. **D** Idem 48-62 (foto's RDMZ, 1999).

50. Borstbeeld van een vrouw. Zij draagt een om het hoofd gedrapeerde doek.
51. Staande doedelzakspeler.
52. Wijdbeens staande, modieus geklede man met vaan.[131] *De vane draeghen* betekent de vlag of het hoogste woord voeren. De vaandelstok is beschadigd.
53. Figuur met onderlichaam van een vogel en bovenlichaam van een man. De figuur ondersteunt met beide handen de console.
54. Man met mantel om zich heen gedrapeerd en een stok in zijn rechterhand; hij gaat op trippen. Mogelijk is het een pelgrim. Zijn gezicht is beschadigd.
55. Monster dat achterpoten met vliezen heeft, een krullende staart, vleugels aan de armen en een bovenlichaam van een jonge vrouw.
56. Man met in zijn linkerhand een kan en over zijn rechterschouder een zak. Mogelijk verbeeld naar het gezegde: *enen sinen sac geven*, wat gezegd werd van een weggestuurde minnaar.[132]
57. Man die een zwaar gevulde korf op zijn rug torst. Wordt ook gezien als een lid van het gilde van de turfdragers, omdat hij in zijn handen wrijft vanwege de kou.
58. Monster met lange staart tussen de poten, vleugels en vrouwenkop. Een dergelijk monster kan staan voor satan in vrouwelijke gestalte.[133]
59. Enigszins voorovergebogen man op trippen, met stok (beschadigd) in de linkerhand en in de rechterhand een onidentificeerbaar voorwerp.
60. Twee monsters waarvan de nekken verstrengeld zijn. Het ene monster heeft gespleten hoeven en een gespleten staart, de poten van het andere dier lijken die van een hond.
61. Man die voor een oven staat te gapen of te blazen. Dit is misschien de verbeelding van het gezegde: *hi moet langhe gapen die den oven overgapen sal* - men moet niet het onmogelijke nastreven.[134]
62. Symmetrisch opgezette scène met twee vogels die over een bak buigen. De koppen en halzen zijn afgebroken.

In de vijftiende eeuw kenden spreekwoorden, klucht en spot een grote bloei en dit is ook duidelijk te zien aan de aard van allerlei voorstellingen, onder meer in houtsnijwerk.[135] Veel van de afbeeldingen zijn moraliserend bedoeld en ondeugden werden niet meer op symbolische maar op realistische wijze voorgesteld. De koorbanken kunnen dan ook gezien worden als afspiegeling van de wereld waarin de houtsnijders, maar ook de kanunniken leefden: enerzijds profaan, anderzijds religieus.[136] De Bredase misericordes tonen een grote verscheidenheid aan thema's. De afbeeldingen kunnen geordend worden, echter zonder dat dit tot duidelijk resultaat leidt. Vaak staat de betekenis van een scène niet vast, zeker wanneer een misericorde ook nog eens zwaar beschadigd is. Er volgt hier een tiental categorieën waaronder de scènes gegroepeerd zouden kunnen worden:[137] relaties tussen man en vrouw; de vrouw als dochter van Eva; de weldaden van het leven; stedelijke ambachten en bezigheden; arbeid en leven op het land; wijze woorden en domme daden; carnavalsstemming; muziek en dans; het rijk der dieren en fabelwezens; het kerkelijk leven; Gods schepping en de duivel. Opgemerkt moet worden dat verscheidene voorstellingen de kenmerken tonen van twee of meer categorieën. De twee scènes die verwijzen naar de dierenriem, zijn uniek als afbeeldingen op koorbanken: de misericordes 26 en 27 zijn namelijk mogelijk afbeeldingen respectievelijk van Jupiter met boogschutter en vissen, en van Saturnus met de steenbok.

Verschillende handen en eenheid in stijl

Afgezien van de twee dierenriemscènes komen de onderwerpen van het snijwerk aan het Bredase koorgestoelte overeen met die van andere vijftiende-eeuwse koorbanken. De verklaring daarvoor is dat veel houtsnijders rondreizend waren en er vele voorbeelden circuleerden. De voorstellingen konden afgeleid zijn uit modelboeken, blokboeken en prenten.[138] Ook kon de houtsnijder geïnspireerd worden door sculptuur - bijvoorbeeld kraagstenen - of architectuur en inventarisstukken van kerken van elders. De bronnen werden vervolgens vaak vrijelijk geïnterpreteerd door houtsnijders.[139]

De beeldsnijder vervaardigde overigens niet de gehele koorbank. Er was sprake van een samenwerking tussen verschillende ambachtslieden, zoals het geval was met het meeste gotische roerend goed in kerkgebouwen. Enkel het meer artistieke deel werd uitgevoerd door de beeldsnijder; het constructieve deel werd gedaan door de schrijnwerker, de timmerman of de kistenmaker. De exacte verdeling van het werk tussen de ambachtslieden verschilde per stad en was vaak oorzaak van conflicten.[140] Ondanks de verschillende handen van de lieden die aan het gestoelte gewerkt

hebben,[141] bestaat te Breda een eenheid van stijl.[142] Deze stijl, de karakteristieke uitdrukkingswijze van de houtsnijder en vermoedelijk zijn atelier,[143] toont een zekere elegantie en sierlijkheid. De figuren zijn niet statisch weergegeven maar bezitten een krachtige expressie.

De banken dateren waarschijnlijk van omstreeks 1460, de jaren waarin het koor van de Onze-Lieve-Vrouwekerk voltooid en in gebruik genomen werd. Dit wordt in stilistisch opzicht bevestigd door de knikplooien in de kledij van de afgebeelde figuren, alsmede de architecturale setting van het houtsnijwerk op de wangen, waarin de heiligen geplaatst zijn. Deze architectuur toont namelijk als stijlkenmerk de laatgotische ezelsrugboog en hiermee manifesteert zich het Bredase koorgestoelte wat later dan van gotische bogen voorziene, koorbanken van bijvoorbeeld Sittard en Zaltbommel.[144] De bouw van de Grote kerk te Breda leverde werkgelegenheid op voor vele kunstenaars en ambachtslieden, bijvoorbeeld voor de steen- en houtbewerkers die in deze stad in een gilde ondergebracht waren met nog andere ambachten.[145] Het is goed mogelijk dat houtbewerkers uit het Zuiden van het hertogdom Brabant, waar zich in de vijftiende eeuw diverse grote beeldsnijcentra bevonden, verantwoordelijk zijn voor de vervaardiging van de Bredase koorbanken.

Archiefonderzoek bracht helaas weinig opheldering. Er is geen contract bewaard maar uitgaande van de normale gang van zaken omtrent een nieuw koorgestoelte kan voor Breda gesuggereerd worden dat een aantal kanunniken is gaan kijken in andere kerken. Mogelijk hebben geestelijken samen met een vakman de verschillende mogelijkheden van het uiterlijk van een koorgestoelte onderzocht.[146] Aan de hand van enkele bewaard gebleven contracten wordt de gang van zaken duidelijk. Het contract van de helaas verbrande koorbanken te Oirschot bijvoorbeeld; dit betrof een aannemingscontract, het koorgestoelte werd voor een tevoren vastgestelde som vervaardigd. Vaak werd het voorbeeld genoemd, waarnaar het koorgestoelte gemaakt moest worden of het getekende patroon werd bijgevoegd met een nauwkeurige omschrijving. Het contract werd gesloten tussen het kapittel en de ambachtsman, meestal de schrijnwerker. Vaak werden ook getuigen genoemd die bij het sluiten van een contract aanwezig waren. Dan werden nog termijnen van betaling, de tijd die de meester aan het koorgestoelte kon werken en ook informatie over afmetingen, materiaal, inrichting van het werkhuis, logies en onderhoud van de meesters en gezellen genoemd.[147] Omdat het religieuze beeldprogramma door de geestelijken werd bepaald, was dit soms expliciet in het contract opgenomen. Profane iconografie werd niet beschreven, wat aangeeft dat de religieuze iconografie uiteraard belangrijker werd geacht. Bij profane scènes werden snijders vrijer gelaten dan bij religieuze voorstellingen.[148]

Restauratiegeschiedenis

De banken zijn aangetast door de tand des tijds: houten panelen zijn door gebruik gesleten en met name scharnierpunten zijn zwakke plekken in het gestoelte. Rond de scharnieren is op verschillende plaatsen het houtwerk vernieuwd; vaak werd beukenhout gebruikt in plaats van eikenhout. Er is verschillende malen aan de koorbanken gerestaureerd.

Tijdens de beeldenstorm in 1566 zijn vooral de knoppen en armsteunen en de aangezichten van de figuren op de wangen beschadigd. Bij nauwkeurige observatie valt nog steeds op dat waar de knoppen hebben gezeten, het hout minder glad en

rond is. De calvinistische overheersing heeft zo'n halve eeuw geduurd, tot aan het moment dat Spinola aan de macht kwam in 1625. Het is zeer aannemelijk dat onder dit katholieke bewind al snel begonnen werd met restauratiewerkzaamheden aan de koorbanken.[149] Pas weer in de twintigste eeuw komen we een vermelding van restauratiewerkzaamheden tegen, namelijk in de periode van 1933 tot 1936 toen aan het gehele gestoelte is gewerkt. Het onderstel waarop de banken stonden, evenals hier en daar vergane stukken hout werden toen vervangen en het houtwerk werd van vuile lagen ontdaan. Toen bij deze restauratie de achterschotten werden verwijderd, kwamen fragmenten van beeldhouw- en steekwerk in eikenhout te voorschijn. De fragmenten waren afkomstig van verweerde panelen van de achterwand en de bekroning van de dorsalen.[150] Naast fragmenten van beeld- en steekwerk werd achter de schotten ook een almanak uit het jaar 1622 gevonden.[151] De aanwezigheid van dit boekje wordt als bewijs aangevoerd dat ten tijde van Spinola de dorsalen zijn vernieuwd.[152] De Grote kerk kwam pas in 1625 weer in handen van de katholieken en de almanak moet dan, drie jaar na verschijnen, tussen de banken terecht zijn gekomen. In 1937 werden in de opstelling van de banken nog enige wijzigingen aangebracht en werden in verband hiermee enige vakken van de vloer veranderd.

Waarschijnlijk is niet lang daarna ook de kap aangebracht. Tenslotte is in 1944-1945 een zestal nieuwe misericordes gesneden, deels met een eigentijdse iconografie, zoals uit het overzicht al is gebleken is. De misericordes van beeldhouwer M. van der Poel kregen onmiddellijk felle kritiek, positief en negatief; de Rijksdienst Monumentenzorg, bij monde van de directeur, E.O.M. van Nispen tot Sevenaer, wilde weten wie de 'auctor intellectualis' was, sprak zelfs over 'onbevoegd optreden' van de kerkvoogdij en 'dreigde desnoods [...] verwijdering te eisen'.[153]
MB/JK

16A Het oksaal

Resteert: bouwsporen en dubbele deur met geelkoperen spijlen
Mechelen (spijlen), ca. 1460
Breda (houtwerk), ca. 1460, 1567

Dubbele deur, br. 116 (noord), 114 cm (zuid)
Geelkoperen spijlen, h. 130 cm

Oudste afbeeldingen
1902 (anoniem, *Gids* (1902), afb. 378)

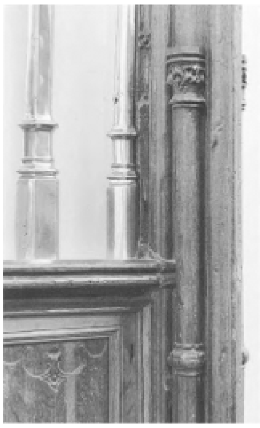
Literatuur
Kalf (1912), 83; Steppe (1952), 129

In het derde kwart van de vijftiende eeuw moet het koor van de Onze-Lieve-Vrouwekerk, dat rondom, dus aan zuid-, oost- en noordzijde afgesloten was, ook aan de westzijde voorzien zijn geweest van een behoorlijk dichte afscheiding (een oksaal), om het meest gewijde deel van het gebouw af te zonderen van de overige kerkruimte, die deels zelfs nog bouwplaats was. In het koor vonden de belangrijkste liturgische handelingen plaats en werden door de kanunniken van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat de getijden gezongen. Op hoogtijdagen stonden zangers op dit oksaal[154], zodat hun klanken doordrongen tot zowel het gezelschap in het hoogkoor, de kanunniken en ongetwijfeld ook de stedelijke en adellijke elite, als tot het gewonere volk dat zich in transept en het schip van de kerk bevond. Bovenop het oksaal stond ook een altaar dat zelfs nog voorzien was van een gebeeldhouwd retabel, geschonken in de late vijftiende eeuw door Aleid van Beversluis (†1493).[155] Boven of misschien aansluitend op het oksaal bevond zich in de triomfboog (de boog op de grens van viering en koor) een triomfbalk, waarop het triomfkruis - een ten minste levensgroot crucifix, boven alles uit zichtbaar vanuit transept en kerkschip - stond. Ook is mogelijk dat het triomfkruis hoog boven de triomfbalk in de boog was opgehangen. In 1510 werd gesproken over er een godslamp, dus een continu brandende oliepit, bij het crucifix boven het oksaal.[156] In de vastenperiode werd dit kruis afgedekt met een kleed, om op Goede Vrijdag - de dag van de kruisiging - weer te worden onthuld. In 1586/1587 werd het band waar dit kleed mee werd bevestigd, vernieuwd.[157] Op de triomfbalk, verwerkt in het huidige koorhek, werden met Pasen, Pinksteren en Allerheiligen dertien brandende kaarsen gezet.[158] Dit aantal verwijst naar een andere benaming van deze balk of 'trabes' en

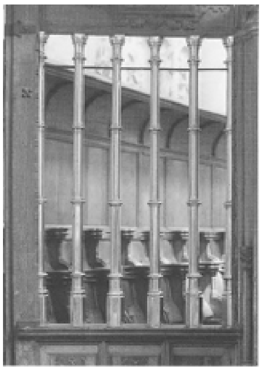
mogelijk ook naar de decoratie ervan. Op veel plaatsen in de Zuidelijke Nederlanden, maar ook elders, was de triomfbalk voorzien van de beeltenissen van Christus Salvator met de twaalf apostelen, hetzij in reliëf gebeeldhouwd in of ook wel geschilderd op de balkzijde aan de westkant, hetzij in de vorm van op de balk geplaatste beelden. Bij de afsluiting van de jaarrekening over 1586/1587 legde kerkmeester Stheven Van Wijck nog vast dat ‘de kercke voor seker veel dingen sonder hem soude verloren hebben’, en hij noemt dan ‘’t groot cruys’ en ook ‘apostelen’; wellicht dat met deze het triomfkruis en de apostelbeelden van de triomfbalk werden bedoeld.[159] Na de ‘geuserye’ werden op 24 oktober 1567 door de kerkmeesters *de* ‘twelf apostelen ende Salvator aenbestedt te repareren ende op te hange’.[160]

Van het gotische oksaal is niet veel over. Tegen de oostelijke vieringpijlers zijn aan de koorzijde, juist achter het huidige koorhek, nog sporen zichtbaar van de aanzet van het ongetwijfeld natuurstenen oksaal, dat vermoedelijk in het midden van de vijftiende eeuw, tegelijk met het koor zelf, werd gerealiseerd. Misschien dat de rustieke stenen borstwering waarop het koorhek is gemonteerd, deels ook resteert

100 Dubbele deur met geelkoperen spijlen afkomstig van het oksaal (foto RDMZ, 2002).



A



B

101A-B Details dubbele deur (foto's RDMZ, 2002).

van het oksaal (afb. 359). Gebruikelijk was dat tegen het oksaal aan de west- ofwel kerkzijde één of meer altaren waren opgesteld, al dan niet onder de zangersgalerij. Gezien er in Breda geen vanuit de viering toegankelijke crypte was, ligt voor de hand dat het om twee altaren ging, terzijde van een centrale doorgang met dubbele deuren naar het koor. Ook Steppe rubriceert het verloren gegane oksaal uit Breda onder die met drie vakken (de doorgang in het midden) en hij vermeldt in navolging van Kalf dat de borstwering van het oksaal was beschilderd met figuren.[161] Dit is

echter gebaseerd op een verkeerde lezing van een passage in de kerkrekening over 1524, waar overigens verderop wel sprake is van wat eenvoudig schilderwerk boven op het oksaal.[162] Aan de koorzijde sloten waarschijnlijk de koorbanken met korte hoekstukken aan op de doorgang midden onder het oksaal, een situatie die voor 's-Hertogenbosch gereconstrueerd kon worden en ook elders gangbaar was.[163] De dubbele eikenhouten deuren met geelkoperen spijlen bevinden zich nog steeds ter plekke: ze werden opgenomen in het latere koorhek (afb. 100, 101A/B). In 1515 werden ‘de coperen pylaren van die doire van den coir / die dorre van den cheur’, van de deuren naar het koor, geschuurd en vastgezet.[164]

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat tijdens de beeldenstorm van 1566 het oksaal het zo zwaar moest ontgelden, dat het vervolgens werd geruimd om na verloop van tijd plaats te maken voor het aanzienlijk lichter geconstrueerde koorhek (zie cat.nr. 67). De triomf- of apostelbalk en het triomfkruis bleven tot laat in de zestiende eeuw gehandhaafd, zoals uit de aangehaalde bronvermeldingen blijkt. De gotische oksaaldeuren werden onmiddellijk na de beeldenstorm hersteld en bleven op een of andere wijze in gebruik; dit lijkt immers de enige verklaring voor de panelen met het jaartal 1567 in de renaissancerolwerk-cartouche, die op identieke wijze en net asymmetrisch in de bovenlatei van de deuren zijn gemonteerd.

De dubbele oksaaldeur bestaat uit twee nagenoeg gelijke deurhelften, waarvan de noordelijke is voorzien van een zware, sterk architectonisch vormgegeven makelaar of sluitlat, die is samengesteld uit drie gekoppelde colonnetten. Met name dit onderdeel van de gotische deuren toont grote verwantschap met het koorgestoelte, en het ontstaan van een en ander zal dan ook dicht bij elkaar liggen. Aan de bovenzijde is deze makelaar bekroond met een neogotisch engelenfiguurtje, dat met gevouwen handen in gebed neerzit en naar beneden kijkt; wellicht dateert deze aanvulling uit de jaren 1935-1936, toen het koorhek werd hersteld. Het ijzerwerk op de deuren,

scharnieren en grendels, dateert ook van deze restauratie, evenals de deels vervangen briefpaneeltjes, de vernieuwde onderlatei en enkele andere details.[165]

De onderhelft van beide deuren bestaat uit twee maal drie briefpanelen; van de noordelijke deur zijn er vier grotendeels authentiek, dus uit het derde kwart vijftiende eeuw; van de zuidelijke deur zijn er twee en één voor de helft nog gotisch. De staande stijlen zijn grotendeels oorspronkelijk en zijn in de afgeschuinde dagkanten terzijde van de open bovenhelft gedecoreerd met telkens acht roset-achtige bloemen (in totaal dus vier reeksen van acht bloempjes per deur). In de open bovenhelft zijn vier hele en terzijde tegen de stijlen twee halve gegoten geelkoperen spijlen gevat, de eerder genoemde ‘coperen pylaren’. Deze acht hele en vier halve spijlen zijn alle 130 centimeter hoog, met een basis van 6,8 centimeter doorsnede. Her en der zijn ze op beschadigde plekken gesoldeerd met tin; meer recent ook met koper gelast. De halve zuiltjes aan de zijkanten zijn tegen de eikenhouten deurstijlen geschroefd; de middelste vier zijn in het raamwerk dat de deuren vormen, vastgeklemd. Op ongeveer 14 centimeter van boven is dwars door álle spijlen en aansluitend door de deurstijlen een dunne ijzeren trekstang aangebracht, waarschijnlijk in 1567 toen de deuren aan de bovenzijde vermoedelijk wat werden ingekort en van een nieuwe, gepaneelde, latei werden voorzien met het jaartal. Deze bovendorpel is zo dun dat de zeshoekige kapiteeltjes van de geelkoperen spijlen aan beide zijden ruimschoots buiten het vlak uitkomen.

De acht geelkoperen spijlen van de oksaaldeuren zijn onderling identiek en de vier halve spijlen zijn overlangs doorgezaagde soortgelijke exemplaren. Alle tien de spijlen zijn hol gegoten en na het gieten met vijlen, schuren en polijsten nabewerkt. De spijlen zijn opgebouwd als antieke zuilen, met een zich verjongend, geprofileerd basement en een weer uitkragend kapiteel. Basis en kapiteel zijn zeszijdig; van de kapiteeltjes is de onderrand nog eens overhoeks aangevijld, zodat daar een twaalfhoek ontstond. In de zuilen zijn vijf geprofileerde knopen opgenomen. De onderste en de bovenste knoop sluiten direct aan op basement en kapiteel, de overige drie bevinden zich op onderling regelmatige afstand van elkaar. De onderste drie knopen zijn zeshoekig, evenals de onderste helft van de zuilschacht; de beide bovenste zijn rond net als de bovenhelft van het zuiltje. De spijlen passen in een karakteristieke groep Zuidnederlands geelgieterswerk, waarvan Mechelen in de loop van de vijftiende eeuw uitgroeide tot het belangrijkste productiecentrum.[166] Niet onwaarschijnlijk is dat alle geelgieterswerk te Breda - deze gotische spijlen, de renaissancespijlen (zie cat.nr. 67), het doopvont (zie cat.nr. 51) - te Mechelen werden gegoten; archivalische bronnen ontbreken evenwel voor zowel de vijftiende- als de zestiende-eeuwse spijlen. Vanuit 's-Hertogenbosch werd in de late vijftiende eeuw (1493) opdracht verstrekt aan de gieter Aert van Tricht te Maastricht, die in 1492 ook het kostbare doopvont leverde, voor dergelijke spijlen, en korte tijd later werden er meer betrokken uit Brussel.[167] De Haarlemse Sint-Bavo daarentegen bestelde in de loop van de vijftiende eeuw zowel een doopvont (1422, opgesteld 1426; gieter ‘Olifier van Machelen’) als een koorlezenaar (1498, geleverd 1499; gieter Jan Fierens) te Mechelen en vervolgens in 1509 ook het koperwerk voor het laatgotische koorhek, dat in 1511/1517 door Jan Fierens werd geleverd.[168] Wellicht dat de pas veel later in Breda vermelde ‘Pellekaen’, een grote koorlezenaar, eveneens Mechels gietwerk was.

JK

16B Deur noordzijde kooromgang

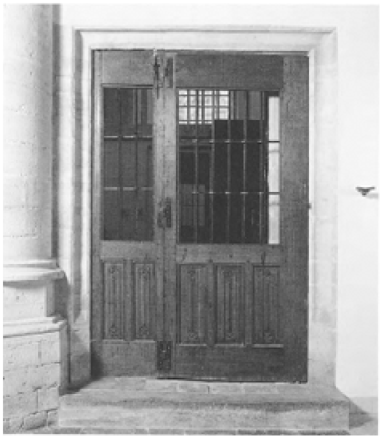
Breda, omstreeks 1450-1460

Eikenhout, ijzeren traliewerk en hang- en sluitwerk, 259 × 171 (het smalle deel 57) × 6 cm

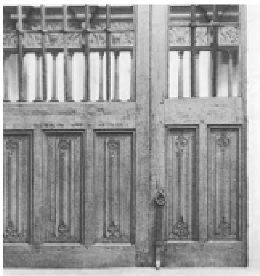
Literatuur
Kalf (1912), 83.

Restauraties
Jaren dertig van de twintigste eeuw

De dubbele deur aan de noordzijde dateert nog uit de vijftiende eeuw en ongetwijfeld uit de jaren vijftig toen het koor en oude Herenkoor werden voltooid en in gebruik genomen (afb. 102A-C). Opvallend is de relatief grote breedte van de doorgang,



A



B

C

102 Deur noordzijde kooromgang. **A** Overzicht gezien uit de noordbeuk. **B** Detail zuidzijde. **C** Het slot (foto's RDMZ, 2002).

wanneer de deuren volledig zijn geopend, namelijk 172 centimeter bij een hoogte van 259 centimeter. In tegenstelling tot de zuidelijke doorgang die uitsluitend utilitair geweest zal zijn, was voorzien dat zich tussen hoogkoor en de grafelijke kapel meer ruimte eisende liturgische plechtigheden zouden afspelen, uiteraard met name bij begrafenissen. Ongetwijfeld heeft het koorgestoelte in zijn oorspronkelijk opstelling dan ook iets meer naar het westen gestaan en niet pal tegen de doorgang, zoals nu zowel aan de noord- en de zuidzijde het geval is, vermoedelijk sedert de wijzigingen ten gevolge van de sloop van het gotische oksaal (zie cat. 16A) en de oprichting van het huidige koorhek (zie cat. 67). De noordelijke doorgang bestaat uit een smalle deur (breedte 57 centimeter) aan de oostzijde met in de onderhelft twee smalle briefpanelen, en een grote deur met drie wat bredere briefpanelen aan de westkant. Kalf beschreef de invulling van de open bovenhelft als volgt: ‘ijzeren spijlen, verbonden door gordingen, die ruitvormig zijn uitgesmeed, waar zij de spijlen doorlaten’. De gordingen, die als het ware doorlopen over beide deuren, verdelen de openingen in drie, ongeveer even hoge delen; de brede deur telt vijf en de smalle

twee verticale spijlen. Op de brede deur bevindt zich nog een authentiek, enigszins bewerkt ijzeren slot; de smalle deur wordt gesloten met betrekkelijk zware grendels. Het hang- en sluitwerk is ten dele vernieuwd.

JK

17 Zes fragmenten van figuratieve reliëfs

Breda (?), vierde kwart 15de eeuw

Baumberger zandsteen, A 24,5 × 31,7 × 20,5, B 37 × 22 × 16,5, C 39, D 35,5 × 67,5 × 19,5, E 29, F 38 × 25 × 22 cm

Literatuur
Bredase Courant, 11 november 1922; Smits (1923), 149.

Op 10 november 1922 werd in een nis van de muur van de noordelijke kooromgang een groot aantal fragmenten van beeldhouwwerk gevonden; het betreft ongetwijfeld de restanten van de Beeldenstorm, die daar werden ingemetseld uit overwegingen van piëteit. Het feit dat bij de figurenbeelden stelselmatig de gezichten ontbreken is een extra aanwijzing dat het hier om beschadigingen door Beeldenstormers gaat.

A

B

C

D

E

F

103 Zes fragmenten van figuratieve reliëfs (foto's RDMZ, 1999).

Omdat de fragmenten zo verminkt zijn, en vooral ook omdat de gezichten ontbreken, is het trekken van conclusies over het oorspronkelijk gebruik en over de herkomst ervan een hachelijke zaak. Daarom zullen hier slechts enkele, meer algemene kanttekeningen worden geplaatst per groep samenhangende fragmenten.

De belangrijkste groep fragmenten wordt gevormd door zes stukken, die een stilistische en iconografische samenhang vertonen. Alle stukken van deze groep hebben een overeenkomstig handschrift waarin de kledingplooien zijn gehakt. Ook vertonen ze overeenkomsten in maatverhouding van de figuren. De kwaliteit van het beeldhouwwerk is hoog; de stijl suggereert een datering in het laatste kwart van de vijftiende eeuw.

Twee stukken maakten deel uit van een voorstelling van figuren aan een lange eettafel op een tegelvloer met een bord met broden in het midden. Ongetwijfeld is dit een uitbeelding van het Laatste Avondmaal (afb. 103A en D). Het kleinste van deze twee stukken laat bovendien een scène zien met een geknielde vrouw. Aan haar lange haren is ze nog te herkennen als Maria Magdalena, die volgens het evangelie van Johannes (12: 1-8) in het huis van Simon de melaatse in Bethanië Jezus' voeten zalft.

Moeilijker is de iconografische identificatie van de andere drie fragmenten: twee ervan laten identiek geklede, zittende en staande figuren zien, enkelen met een boek op schoot. Ze behoorden waarschijnlijk tot dezelfde voorstelling; een ronde bak op de voorgrond van een van de stukken is waarschijnlijk een waterbekken, wat wijst op de scène van de Voetwassing (afb. 103B en C). Daarmee zou de voorstelling dus kunnen aansluiten bij die van het Laatste Avondmaal, waarbij Jezus de voeten van zijn leerlingen wast en Petrus protesteert tegen diens zelfopoffering. De knielende figuur op het linker fragment is dan Jezus, de op een gotisch bankje zittende man op de rechterhelft Petrus. Het vijfde fragment toont twee staande figuren; hun identiteit (en daarmee de voorstelling) blijft duister (afb. 103E). Smits dacht aan Petrus en Johannes, maar hierover bestaat geen enkele zekerheid.

Het zesde fragment staat op zichzelf; het laat het onderste gedeelte van een soldaat met hoge laarsen, een wapenrok en een schild zien, die een man in lang gewaad van achteren vasthoudt (afb. 103F). Het zou de voorgeleiding van Jezus voor Pilatus of Cajafas kunnen zijn of de arrestatie van Jezus in de Hof van Olijven. Vanwege de iets minder fijne uitvoering en de afwijkende schaal is het de vraag of dit fragment tot hetzelfde sculpturale ensemble heeft behoord als de voorgaande vijf.

Als deze fragmenten behoord hebben tot één sculpturaal programma ligt een herkomst van het voormalig sacramenthuis voor de hand; de geïdentificeerde scènes hebben immers een duidelijke eucharistische connotatie, die goed aansluit bij de functie van het sacramentshuis als een toon- en bewaarplaats van de hostie.

De hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk, met een zeer levendige weergave van de plooien duidt op een vooraanstaand kunstenaar. Het ligt voor de hand om hem in Breda te zoeken, maar helaas is er over de Bredase beeldhouwers uit de late Middeleeuwen niets bekend. Voorzover deze fragmenten een datering op basis van stijl toelaten is een ontstaan in het laatste kwart van de vijftiende eeuw het meest waarschijnlijk.

FS/DB

18 Tien fragmenten van losse beelden

Breda (?), vierde kwart 15de eeuw

Baumberger zandsteen, A 34 × 26 × 22,5, B 18 × 17,5 × 11, C 54 × 33,5 × 18,5, D 61 × 30 × 20,5, E 33,5 × 15,5 × 23,5, F 42,5 × 20,5 × 14 cm

Literatuur
Bredase Courant, 11 november 1922; Smits (1923), 148-150.

Tien fragmenten zijn bewaard gebleven van staande, losse beelden. Ze zijn echter zo verminkt, dat identificatie niet of nauwelijks mogelijk is. Het meest herkenbaar is het middenstuk van een Maria met het naakte Christuskind op de arm (afb. 104A). Het vertoont een levendige, vrij natuurlijke plooibehandeling met kleine gleufplooien op de borst van Maria. Jezus is schuin, haast liggend, weergegeven, volgens een veel gebruikt compositieschema in de late Middeleeuwen. Niet gebruikelijk is het manteltje

A

B

C

D

E

F

104 Fragmenten van losse beelden. **A** Fragment van Maria met Jezus. **B** Fragment ven een vrouwelijke heilige. **C** Fragment van een mannelijke heilige. **D** Fragment van een mannelijke heilige. **E** Fragment van een biddende figuur. **F** Fragment van een mannelijke heilige of apostel (foto's RDMZ, 1999).

van het kind, dat met een sluiting op de borst bijeengehouden wordt en zijn buik en onderlichaam bloot laat. De stijl van dit fragment is te weinig specifiek om toeschrijving aan een plaats of atelier mogelijk te maken. Hoewel in de eerste plaats aan een locale beeldhouwer gedacht moet worden, suggereert de stijl ook globale verwantschap met Utrechts beeldhouwwerk uit de tweede helft van de vijftiende eeuw. Dat het beeldhouwwerk uit het Stichtse zou zijn geimporteerd is niet onvoorstelbaar, gezien het grote belang van Utrecht in deze tijd als centrum voor steensculptuur.

Een ander fragment van een borststuk van een vrouw sluit qua stijl aan bij de Maria en Christus (afb. 104B). Het stamt ongetwijfeld uit dezelfde context. De ontstaanstijd van deze sculptuurfragmenten ligt waarschijnlijk in het laatste kwart van de vijftiende eeuw.

Verder is er nog een onderhelft van een staande man - een engel, bisschop, kerkvader of ander klerikaal personage, herkenbaar aan de mantel, albe en dalmatiek met kwast-randen - dat mogelijk ook tot dit ensemble heeft behoord (afb. 104C). Bij een tweede fragment van een mannelijke heilige, evangelist of apostel met een boektas lijkt een andere hand aan het werk te zijn geweest (afb. 104D). Hier vinden we een meer sikkelvormige plooival, die wat vroeger aandoet. Het fragment van een biddende vrouwenfiguur zou een geknielde stichteres kunnen zijn geweest (afb. 104E). Het restant van de borst- en halspartij van een vrouw is te weinig specifiek om iconografisch of stilistisch te duiden (afb. 104F). Tenslotte zijn er vijf vrijwel onherkenbare steenfragmenten, drie van voetstukken van vrijstaande beelden met

resten van de geplooide onderranden van hun kleding, een deel van een rotspartij en een bolvormig ondefinieerbaar stuk.

FS

19 Grafzerk van een onbekende

105 Grafzerk van een onbekende, 15de- of begin 16de eeuw (foto RDMZ, 2001).

(zuidelijke zijbeuk van schip)

Maker onbekend, 15de- of begin 16de eeuw

Ledesteen, 261 × 126 × 15 cm
Inscriptie in gotische letters in tekstrand: *hier leet beg [...] / [...] dn en adus [...] die sterf A*^{o} *X[I?]V*^{c}*/[...]/[...]*
Onderaan: *ghi die sijt / hier in der tijt / vreese om dat overlijt / dat elck moet gebuere / cort is hijr ons respijt / [...] / den [...] sterft (?)*
Wapens: (heraldisch) rechterwapen: schuinbalk vergezeld van twee molenijzers (?) Linkerwapen: keper vergezeld beneden van een haan (?), over alles heen een linkerschuinbalk

Literatuur
Steenkamp (1923), nr. 134; Bloys van Treslong Prins (1924), 118 nr. 118; Goossens & Dekker-Peek (1994), 42 nr. 134; Van de Garde & Massop (1996-97), 215 nrs. 163 en 219

Een interessante, zij het niet fraai uitgevoerde zerk is een vijftiende- of begin-zestiende-eeuws exemplaar van een anoniem gebleven persoon (afb. 105). De onderhelft van de zerk, die tot voor kort ontbrak, is bij de recente restauratie van de kerk teruggevonden, maar ook dit hervonden gedeelte leverde niet de naam op van de oveledene.

Er is een moeilijk te ontcijferen randinscriptie, terwijl de cirkels op de hoeken, in plaats van de gebruikelijke vierpassen, evenmin laten zien wat erin was weergegeven. Rechtsonder lijkt een doodskop te herkennen. De bovenhelft van het middenveld toont in uitsparingstechniek een niet erg fraai vormgegeven, veel te groot doodshoofd met een doodsbeen in zijn kaken. Aan een ring onder de kin hangt een ongelijkmatig koord waaraan twee wapenschilden hangen. Ertussen zijn nog twee primitieve takjes gegraveerd, die een kruisje omsluiten.

Het interessantste aspect van deze zerk is de inscriptie onder de twee wapenschilden, een ongebruikelijke variant over de onverwachte dood voor iedereen.
HT

20 Grafzerk van Peter Hoze (†15..?) en familie

106 Grafzerk van Peter Hoze (†15..) en familie, begin 16de eeuw (foto RDMZ, 2001).

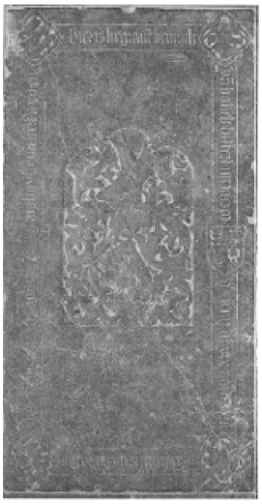
(noordelijke zijbeuk van schip)

Maker onbekend, begin 16de eeuw

Namense steen, 134 × 85 × 18 cm
Inscriptie in gotische letters in randtekst: *Hier leet begrave Peter / Iaen Hoze ende Waltrine Ian Tiels dochter* + A^{o}. / *Heer Ian Hoze vader / ende moeder gedenck der zielen* In cirkelrand op het midden van de zerk: *Heer Ian Hoze Priester en Capelaen deser kerck sterf A* XV^{c}.. *d.i. Mei* (?)
Boven cirkelrand: *Laus deo*
Onder cirkelrand: *Omi reru vicissitudo est*

Literatuur
Van Goor (1744), 87; d'Yvoy (1784), 8; Steenkamp (1937), 196-197; Bakker (1937), 351, 354 nr. 20; Goossens & Dekker-Peek (1994), 48 nr. 20; Van de Garde & Massop (1996-97), 153 nr. 15

Het betreft hier een relatief vroege familiezerk die heeft gediend voor Peter Hoze en verschillende van zijn familieleden (afb. 106). De precieze datum is onbekend, maar de zerk stamt waarschijnlijk nog uit de vroege zestiende eeuw. De zerk vertoont de gebruikelijke randinscriptie in gotische minuskels, met op de hoeken de even gebruikelijke vierpassen gesneden door een vierkant met daarin de vier evangelistensymbolen. Op het middenveld is in uitsparingstechniek een bladkrans rond een kelk weergegeven. Een extra tekstrand volgt deze bladkrans. Boven en onder de bladkrans



107 Grafzerk van Heinrick van Hasselt (†1504) en echtgenote, ca. 1510-1530 (foto RDMZ, 2001).

met tekstrand zijn nog twee inscripties aangebracht, waarvan de onderste een citaat van Terentius over de vergankelijkheid der dingen betreft ('om[n]i reru[m] vicissitudo est'). Hieronder is dan nog plaats voor een gegraveerde simplistische weergave van een doodshoofd met twee doodsbeenderen.

Het is onduidelijk voor wie de zerk oorpronkelijk was bedoeld. Mij lijkt dat het in eerste instantie ging om Peter Hoze en zijn vrouw Waltrine, genoemd in de randinscriptie. Vervolgens om de eveneens in de randinscriptie genoemde ouders van Peter Hoze. Niet veel later zal dan de kelk met cirkelvormige randinscriptie zijn aangebracht voor de zoon van eerstgenoemd echtpaar, priester en kapelaan van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Hij is te identificeren met de door Van Goor vermelde Johannes Hoze, die in 1535 tot kapelaan werd benoemd. Dat de zerk op de eerste plaats bedoeld zou zijn geweest voor de priester Jan Hoze, die dan zijn familie meenam in de randinscriptie, lijkt iets minder waarschijnlijk, maar is niet uitgesloten.

HT

21 Grafzerk van Heinrick van Hasselt (†1504) en echtgenote

(noordzijde van schip)

Maker onbekend, ca. 1510-1530

Hardsteen, 213 × 116 × 15 cm
Randinscriptie in gotische letters: *Hier is begrave Heinrick / va Hasselt hi sterf int iaer M V^{c} en IIII de XIX dach april / en Iouffrou Everarde / Lauwereys Everarts docht[er] zin huysvrou sterf a[nno] XV en*
Wapen: gevierendeeld (eventueel een streepkruis), a en d drie bollen (koeken, penningen), b en c drie vogels. Helm met wrong en dekkleden; als helmteken een vogel (?) tussen een vlucht
Wapen aan de (heraldisch) rechterzijde: gevierendeeld (?): a drie bollen, b kruisje (?) c en d versleten. Wapen aan de (heraldisch) linkerzijde: a en d een (uitgerukte?) boom, b en c onleesbaar (kruisjes?)

Literatuur
Steenkamp (1937), 196; Bakker (1937), 351-352 noot 2 en 354 nr. 25; Van de Garde & Massop (1996-97), 183 nr. 19

Op de hoeken bevinden zich vierpassen met de evangelistensymbolen (afb. 107). In het midden is een verdiept wapenveld in de vorm van een driepasvenster te zien. Typisch voor de tijd van ontstaan is de wijze waarop het wapenschild schuin is afgebeeld met de helm op de punt van het schild. Dat geldt ook voor de schildvorm met een afgeschuinde bovenhoek. Laat-gotisch/vroeg-renaissancistisch te noemen zijn de als weelderige bladranken opgevatte dekkleden.

De relatief grote omvang van het wapenveld vormt een vernieuwend element dat vooruit wijst naar latere ontwikkelingen, waarin het wapenveld de meeste ruimte krijgt toegemeten. De zerk is in dit opzicht te vergelijken met die van Adam van Nispen (sterfjaar 1510) (cat.nr. 22), die ook in de situering van de wapens halverwege de tekstbalken gelijkenis vertoont.

Een datering in 1504, het sterfjaar van Van Hasselt, lijkt te vroeg en zal eerder in de jaren tien tot dertig te vinden zijn.

TG

22 Grafzerk van Adam van Nyspen (†1510) en twee echtgenotes

(hoekkapel in noordelijke zijkbeuk van schip)

Maker onbekend, 1510

Hardsteen, 240 × 140 × 17 cm
Randinscriptie in gotische letters: *Hier leegt begrave joffrou Johanne van / Vlaracke Adams erste huysvrou sterf a*^{o} *XIIII*^{c} *L opte derden dach v december / Hier leegt begrave*

108 Grafzerk van Adam van Nyspen (†1510) en twee echtgenotes, 1510 (foto RDMZ, 2001).

joffrou Johanne van Kijfhoec Adams tweede huysvrou die sterft a° XIV^c en LXXVI opte XI dach va april
In rand van zeshoek: *Hier leegt begrave Adam va Nyspen wilen drossaert 's lants va Breda... die sterft int jaer XV en tien den IIII dach in juny bidt voer de ziele*
Wapen: klimmende leeuw (Van Nispen); gekroonde helm met dekkleden, als helmteken een uitkomende leeuw
Kwartierwapens: linksboven: twee dwarsbalken; rechtsboven: Van Nispen; linksonder: drie schuinkruisjes (die molenijzers moeten verbeelden) (Vladeracken); rechtsonder: twee geënte dwarsbalken (Kijfhoek)
Wapen op tekstrand: versleten (klimmende leeuw: Van Nispen?); op tekstrand rechts: gedeeld, A versleten, B drie schuinkruisjes / molenijzers (Vladeracken)

Literatuur
Van Goor (1744), 88 en 208a; Steenkamp (1923), nr. 148 (met datum 1475); Bloys van Treslong Prins (1924), 121 nr. 134; Goossens & Dekker-Peek (1994), 45 nr. 148; Van de Garde & Massop (1996-97), 138 nr. 187

Deze zeer rijk uitgevoerde zerk gedenkt zowel de drossaard Adam van Nispen als zijn eerste vrouw Johanna van Vlaracken en zijn tweede vrouw Johanna van Kijfhoec (afb. 108).

De inscripties van de twee Johanna's zijn aangebracht in de inscriptierand van de zerk tussen tweemaal twee lijnen die op de hoeken doorbroken zijn door vierpassen met toten waarin de evangelistensymbolen. De inscriptie voor de drossaard in overeenkomstig schrift bevindt zich in de rand van de afgeronde zeshoek midden op de zerk.

In het uitgediepte veld van deze zeshoek zien we in uitsparingstechniek het wapen van Van Nispen onder een helm met helmteken en dekkleden, een vroeg voorbeeld van een weergave die in veel latere tijd gebruikelijk werd. De verschillende wapens opgehangen aan riemen zijn een traditioneel element. In weerwil van deze tegenstrijdigheid lijkt het erop dat alles in een keer is aangebracht, getuige de toten die zowel voorkomen op de randen van de zeshoek als aan de vierpassen in de hoeken van de inscriptierand van de zerk zelf. Ondanks de tegenstelling van de traditionele wapens opgehangen aan riemen en het zeer modern aandoende wapen

met helm, helmteken en dekkleden vormt het geheel van de voorstelling een grote eenheid. Deze eenheid in compositie wordt nog enns versterkt door de evenwichtige verdeling van de verschillende wapens over de zerk. Het geheel straalt een zekere grootsheid uit en wijst wat de voorstelling betreft zowel terug als vooruit.

Voor de kerk heeft de zerk een extra waarde als historisch document: drossaard Adam van Nispen legde de eerste steen van de toren, die tussen 1468 en 1509 werd gebouwd.

HT

23 De transi-figuur: grafmonument voor Jan, Bastaard van Nassau (1458-1505)

Maker onbekend, (1505)

Baumberger zandsteen en ledesteen, 132 × 205 × hoog 54 cm

Oudste afbeeldingen
1860-1862 (R.W. Kleyn, tekening - kopie uit 1903, RDMZ, inv.nr. 9594 -, afb. 111); augustus 1902 (anoniem, 2 foto's RDMZ, afb. 109-110); 1906 (G. de Hoog, foto)

Literatuur
Van Keppel (1902, 2x); Mulder (1902); Juten (1902); De Stuers (1902/1903);
Weissman (1904, 1908); Kalf (1912); Verhey (1989); Tummers (1994).

Restauratie
Na september 1906.

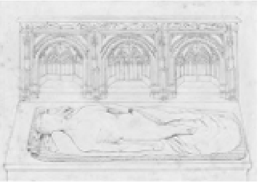
De sarcofaag met op een dunne lijkwade een op zijn rug liggende naakte man die zich bevindt in de Sint-Hubertuskapel[169] (voorheen bekend als Sint-Franciscuskapel), in

109 De *transi*-figuur: grafmonument voor Jan, Bastaard van Nassau (foto RDMZ, anoniem, augustus 1902).

de noordelijke zijbeuk van het schip, heeft vanaf zijn herontdekking in 1902 de gemoederen bezig gehouden (afb. 109-110). Deze sculptuur is noch de Christus-figuur van een 'Heilig Graf' noch de Heilige Franciscus, noch de bouwmeester van de kerk, zoals aanvankelijk werd verondersteld. Het betreft hier het grafmonument voor een onbekende man. Er is veel gespeculeerd omtrent de functie van de sculptuur en de identiteit van de man. Over die identiteit is onlangs meer bekend geworden: Historisch bronnenonderzoek maakt aannemelijk dat de als *transi* afgebeelde figuur 'Jan de Bastaert van Nassouwen' is, die op 29 november 1505 werd 'Begraven voer Sinte Hubrecht' in de Onze-Lieve-Vrouwekerk.[170] Deze buitenechtelijke zoon van Jan IV, graaf van Nassau werd de stamvader van het huis Nassau-Merwede.

Volgens de huidige kunsthistorische inzichten en begripsvorming is het grafmonument van deze tot dusver onbekende man, een zogenaamde *transi*-figuur.[171] De *transi* (Frans: transir = overgaan) stelt de overledene als naakt lichaam voor, ontdaan van alle tekenen van waardigheid, gehuld in een lijkwade en / of lendendoek, liggend op een dodenmat en al dan niet in ontbinding verkerend. Deze beeldformule ontstond

110 De *transi*-figuur: grafmonument voor Jan, Bastaard van Nassau (foto RDMZ, anoniem, augustus 1902).



111 R.W. Kleyn, De *transi*-figuur, 1860-1862. Potlood op papier, 24,5 × 34 cm. Breda, GA, Archief Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, III-8, 836 k (foto RDMZ, 2002).

in de late Middeleeuwen en hangt nauw samen met het toenmalige *memento-mori*-begrip.[172] Vanaf de elfde eeuw heerste de traditie de overledene op grafmonumenten af te beelden als levende, getooid met alle attributen van macht en roem, als zogenaamde *gisant* (Frans: gésir = liggen). De *transi*-figuur als grafsculptuur verschijnt vanaf het einde van de veertiende eeuw, eerst parallel met de *gisant*, later als diens tegenpool.

In 1902 werd de boven als *transi* omschreven grafsculptuur herontdekt in de vierde zijkapel (vanaf het transept) aan de noordzijde van het middenschip. Het monument was te voorschijn gekomen bij de afbraak van de houten preekkerk. Om deze houten constructie te verduidelijken verklaart A.J.M. Mulder, ‘Rijksarchitekt van de Monumenten’,

> ‘dat in vele Hervormde kerken de vloeren en zitplaatsen amphitheatersgewijze zijn aangebracht, opdat een ieder in de gelegenheid worde gesteld gemakkelijk den predikant op de kansel te volgen. Dit nu is ook het geval in de Lieve Vrouwe kerk te Breda, zoodat de houten vloer 0,70 M boven den kapelvloer ligt en daardoor het laagste gedeelte van het monument (de sarcofaag) kon bedekken, terwijl een zitplaats het hoger gedeelte (de z.g. tombe) kon verborgen houden. Hoewel men den omvang en de kunstwaarde van dit monument niet kende, was zijn aanwezigheid daar ter plaatse onder den vloer toch aan velen bekend, daar men bij het losraken eener plank, reeds vroeger in de steenen figuur een liggend manspersoon had herkend.’[173]

De vloer zal zijn aangebracht nadat het graf door R.W. Kleyn (1828-1889) in 1860-1862 was getekend (afb. 111 en 351).

Beschrijving en iconografie

De Hubertuskapel vertoont dezelfde structuur als alle andere zijkapellen van het schip. De achterwand is gelijk aan de andere zijkapellen versierd met vijf rechthoekige (spaar)nissen met drielobbigge tracering (de linker spaarnis werd na 1940 weggewerkt). Het *transi*-graf ligt niet in het midden van de noordelijke muur van de kapel, maar meer naar het westen. De oorzaak was de aanwezigheid van een - nu verdwenen - altaar tegen de oostelijke muur van de kapel, waardoor de *transi* niet in het midden kon staan.

De tweeledige graftombe is zo diep dat de muur aan de buitenkant uitgebouwd moest worden. Het graf dateert van later datum omdat de uitbouw niet in verband met de muur is gemetseld en de versierde spaarnissen voor de grote nis van het graf zijn doorbroken.

Het monument bestaat uit twee gedeelten, een hoger en een lager gelegen deel, die echter niet boven elkaar, maar trapsgewijs achter elkaar geplaatst zijn (afb. 112). Het lagere gedeelte bestaat uit een sarcofaag waarop de *transi*-figuur ligt, het hogere gedeelte is een uit drie nissen gevormde architecturale opbouw die achter de sarcofaag omhoog rijst.

Het monument is bijna geheel gemaakt van Baumberger zandsteen. De maten van de dekplaat zijn 205 × 54 centimeter, de sarcofaag is 48 centimeter hoog, het hogere gedeelte, de architecturale opbouw, is even breed als de dekplaat lang is, echter 48 centimeter diep en 84 centimeter hoog, de hoogte van het hele monument bedraagt dus 132 centimeter. Het grafmonument is geplaatst in een geprofileerde nis die precies zo breed is als de sarcofaag lang. De nis heeft een segmentboog, die aan de zijkanten 2,72 en in het midden 2,98 meter hoog is.

De sarcofaag is een grote eenvoudige *tumba*, zonder versieringen, met uitzondering van de plint aan de onderkant en de lijst aan de bovenzijde. Op de dekplaat van de sarcofaag ligt de *transi*-figuur. Sculptuur en dekplaat vormen één geheel. De dode ligt op een gevlochten mat, waarvan een deel onder het hoofd is opgerold. De exacte lengte van de man is niet te achterhalen, aangezien de benen op ongelijke hoogte zijn afgebroken. Het beeld kan op een lengte van 1,75 à 1,80 meter geschat worden.[174] De figuur is grotendeels naakt en ligt op een dunne lijkwade, die gedeeltelijk de linkerschouder, de lendenen en de linkerdij bedekt. De rechterarm, waarvan de hand ontbreekt, ligt gestrekt naast het lichaam, terwijl de linkerhand op de lendendoek rust. De lijkwade is haast tulband-achtig om het hoofd gevouwen en wordt door een band vastgehouden. De figuur is zeer beschadigd. De oorspronkelijke trekken zijn onherkenbaar, er zijn in het hoofd op anatomisch onjuiste plaatsen met een scherp voorwerp gaten gekerfd voor ogen en neus. Wanneer deze beschadigingen zijn

112 De *transi*-figuur: grafmonument voor Jan, Bastaard van Nassau (foto RDMZ, 2001).

onstaan, is volkomen onduidelijk. In de rechterzijde van de borst en bij de lendenen zitten eveneens later ingekapte gaten.

In de ledestenen lijst aan de bovenzijde van de sarcofaag bevindt zich een over de volle lengte doorlopende vijf centimeter hoge sleuf. Het is aannemelijk dat er op de plaats van deze inkeping een inscriptie gezeten heeft. Dit werd in 1902 ook al verondersteld. Men nam toen aan dat het om een koperen strook of naamplaat ging die, aangezien er geen dookgaatjes te zien zijn, 'met een soort hars of mastiek is ingelegd geweest en mogelijk om de einden omgebogen en vastgegoten'.[175] Deze, helaas verdwenen, insciptie zou de naam en sociale functie van de dode bevat kunnen hebben, zoals de nog aanwezige inscriptie op het graf van Jan III van Polanen, dat zich nu in de noordelijke kooromgang bevindt.

De veronderstelling dat de inscriptie op 22-23 augustus 1566 door de beeldenstormers zou zijn weggehaald is niet aannemelijk.[176] Ook voor de genoemde zware beschadigingen aan de *transi* en de zich erachter bevindende architecturale opbouw - de foto's van 1902 documenteren dit - zijn de beeldenstormers waarschijnlijk niet verantwoordelijk. Vermoedelijk wist men in 1566 nog precies wie de afgebeelde dode was, en vergreep men zich niet aan de sculptuur, omdat het niet de beeltenis van een heilige betrof. Wanneer de beschadigingen wel zijn toegebracht, is niet bekend.

De architecturale opbouw, die één geheel vormt met de sarcofaag, is achter de *transi* geplaatst, de onderkant ervan sluit trapsgewijs aan op de bovenkant van de sarcofaag. Een vijftien centimeter hoge plint vormt de basis voor de drie laat-gotische, door segmentbogen overwelfde diepe nissen, die koorafsluitingen *en miniature* voorstellen. Boven de drie bogen bevindt zich een dekplaat die aan de frontzijde is voorzien van een lijst die, evenals de plint, is versierd met reliëfs van verfijnde florale motieven. De achterwand van elke nis bestaat uit drie door kolonetten gescheiden lancetvensters, eveneens in reliëfvorm, die boven in de nissen in stergewelven overgaan. Ook op de twee tussenwanden, die de nissen scheiden, bevinden zich aan beide zijden twee lancetvensters. De tussenwanden zijn aan de voorzijde voorzien van steunberen en pinakels. Deze kerkarchitectuur *en miniature* heeft ongetwijfeld ertoe bijgedragen dat de fabel van de bouwmeester van de kerk die hier begraven zou zijn, decennia lang bleef voortleven.[177]

De trapsgewijs achter de tombe aangebrachte kerkarchitectuur is op verschillende wijzen geïnterpreteerd. Alle vroege auteurs gaan ervan uit dat de drie nissen van de architecturale opbouw van kleine sculpturen voorzien waren, die aan de

beeldenstorm ten prooi zouden zijn gevallen.[178] Enkele auteurs achten het mogelijk dat er op de

dekplaat boven de nissen een of zelfs meer grote beelden als zogenaamde *prianten* (knielende figuren, Frans: prier = bidden) aanwezig waren.[179]

In het begin van de twintigste eeuw zijn veel architectuurfragmenten van een of meerdere interieuronderdelen te voorschijn gekomen. De herkomst is niet bekend. Tummers, die aanneemt dat deze architectuurfragmenten in 1902 bij het *trans*i-graf zijn gevonden (waarschijnlijk omdat deze fragmenten lange tijd bij het graf lagen opgeslagen en grote stilistische verwantschap vertonen met de architecturale achtergrond van het graf), acht het waarschijnlijk dat deze fragmenten verband houden met het *trans*i-graf: ‘Wat er rest aan architectonische elementen doet vermoeden dat het een rijk monument moet zijn geweest.’[180] Een andere interpretatie van de gevonden fragmenten wordt ook mogelijk geacht (zie cat.nr. 24); ze zouden ook afkomstig kunnen zijn van een sacramentstoren.

Het hele grafmonument zal bij de bouw net zo sober zijn geweest als heden ten dage. De voorstelling van *prianten* boven de nissen past niet in de traditie van het Nederlandse grafmonument. Het door Panofsky ‘double-decker-tomb’ genoemde graftype komt in Nederland slechts één andere keer, en dan veel later, voor:[181] Het betreft het aan Colijn de Nole toegeschreven renaissancegrafmonument van Reynout van Brederode en Philippote van de Marck van circa 1542 in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Vianen.[182] In Breda komen ook bij het latere - en rijkere! - grafmonument van Engelbrecht II en Cimburga van Baden op de plaat boven het paar geen *gisants* of *prianten* voor.

Bovendien zijn bij de *double-decker-tombs* de figuren altijd boven elkaar geplaatst en niet trapsgewijs verschoven zoals de twee elementen bij het grafmonument in de Sint-Hubertuskapel.[183] Er bestaat maar één *transi-gisant* voorstelling in een dergelijke trapsgewijze architectuur: het slechts door een zeventiende-eeuwse tekening bekende grafmonument van René d'Anjou in de kathedraal van Angers. Hier is de vorst op het bovenste element als skelet, in hermelijn gekleed, getooid met een kroon, afgebeeld, als ‘roi mort’ (dode koning)[184], terwijl het echtpaar René d'Anjou en Isabeau de Lorraine beneden als *gisant*s liggen.[185]

Het is niet aannemelijk dat er in de drie nissen achter de Bredase *transi* figuren gestaan hebben: heiligen-figuren horen niet bij de iconografie van de *transi*.[186] Bovendien eist de zeer verfijnde architecturale decoratie van de nissen de aandacht van de beschouwer op; de eenvoud van de lege nissen sluit aan bij het sobere beeld van de *transi*, dat nederigheid uit wil drukken. Zo hoort de architecturale achtergrond als organisch geheel, als attributief element, bij de sarcofaag.

Mogelijk hadden de drie nissen een religieuze betekenis: als symbolische poorten tot de Hemel. In de christelijke kunst horen drievoudige nissen en grafsculptuur traditioneel bij elkaar.[187] Baldakijnen, zoals boven de hoofden van heiligen aan kathedraalportalen, werden ook vaak boven de hoofden van grafsculpturen geplaatst, vooral om de waardigheid van de personen te benadrukken, zoals op het grafmonument van Jan II van Polanen met zijn twee echtgenotes. Baldakijnen werden tevens beschouwd als symbolische arcade, als open deur naar het Hiernamaals en ze dienden ertoe de afgebeelde dode op de drempel van de Eeuwigheid te plaatsen.[188] De nissen achter de Bredase *transi*-figuur zouden een vanuit deze traditie afgeleide symbolische betekenis kunnen hebben.

Identificatie

De identificatie van de *transi*-figuur is afhankelijk van de identificatie van de kapel, waarin het *transi*-graf zich bevindt. Hierbij speelt een boven een lege nis tegen de westwand van de kapel geplaatste epitaaf een belangrijke rol. Dit is het renaissanceepitaaf van Dirk van Assendelft en diens echtgenote Adriana van Nassau-Merwede dat omstreeks 1550 wordt gedateerd.[189] Wegens dit epitaaf wordt de kapel ook wel 'kapel Van Assendelft' genoemd. In de achttiende eeuw heette de kapel 'de grafstede van 't huys van Assendelft'.[190]

Volgens het Necrologium van het Begijnhof te Breda (circa 1500-1626) lieten 'Jan de Bastaert van Nassouwen', zijn echtgenote 'Joffrou Adriaen Jan de bastaert huysvrou' (Adriana van Haastrecht), hun zoon Paul, schout in Breda en diens vrouw Catharina van Haaften zich voor 'Sinte Hubrecht' begraven.[191] Het echtpaar (Jan en Adriana) had nog twee andere zonen, Jan, die pastoor-kannunik was en Hendrik, schepen in Breda. Er bestaat volgens Paquay geen zekerheid omtrent de graflocatie van deze Hendrik van Nassau, die was gehuwd met Catharina van Merwede en de naamgever van dit Noord-Nederlandse nageslacht werd. Jan, Bastaard van Nassau (1458-1505) was dus de stamvader en zijn zoon Hendrik werd, via de naam van zijn echtgenote, de naamgever van het nieuwe geslacht. De dochter van voornoemde zoon Paul,

Adriana van Nassau-Merwede trouwde met Dirk van Assendelft. Zij was volgens de traditie vernoemd naar haar grootmoeder Adriana van Haastrecht.

Waarschijnlijk is 'Sinte Hubrecht' de naam van een altaarstuk en werd deze later de naam van de kapel waarin het zich bevond. Paquay noemt 'Sinte Hubrecht' 'Hubertuskapel'. Volgens hem gaat het hierbij om de nieuw gestichte kapel van een bastaardtak van de Nassaus, die geen toegang had tot het Herenkoor.[192] Deze tak stamt af van de geciteerde Jan, Bastaard van Nassau, die samen met andere familieleden voor 'Sinte Hubrecht' begraven werd. De Heilige Hubertus, als beschermheer van de jacht, zou duidelijk wijzen op de adellijke pretenties van deze Nassau-zijlijn, aangezien slechts de adel het jachtmonopolie op grootwild had.

Over de eerste fundatie van het Hubertusaltaar is niets bekend, volgens W.J.F. Juten is alleen een tweede fundatie in 1522 aanwijsbaar.[193] Paquay houdt het voor mogelijk dat Bastaard Jan zelf een altaar ter ere van de Heilige Hubertus stichtte.[194] De precieze toedracht van de gang van zaken in de vroege zestiende eeuw, voor en na de dood van Jan, Bastaard van Nassau, in 1505, zal nooit achterhaald kunnen worden, omdat de kerkrekeningen pas vanaf 1503 bewaard zijn gebleven en in de eerste decennia grote hiaten vertonen.

Vast staat dat de Hubertuskapel aan de noordzijde van de kerk lag. Dit blijkt uit bankenregisters van 1580.[195] Aangenomen mag worden dat het Van Assendelft-epitaaf zich altijd in deze noordelijke zijkapel bevonden heeft. Dus kan het epitaaf via de genealogie van Adriana, de kleindochter van Jan, Bastaard van Nassau, een belangrijke indicatie voor de identiteit van de kapel zijn: Aangezien een epitaaf een gedenkteken is voor een persoon die in de buurt ervan begraven is, betekent dit dat Dirk (†1553) en Adriana (†1558) omstreeks 1550 besloten zich in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te laten bijzetten. Het ligt voor de hand dat zij hiermee een familietraditie wilden voortzetten en vlak bij hun ouders en grootouders ter aarde besteld wilden worden. Het Van Assendelft-epitaaf zou zich dan in de kapel bevinden, voor welke zowel Adriana's ouders als haar grootouders begraven lagen. De kapel met het Van Assendelft-epitaaf zou dan inderdaad Paquay's veronderstelde 'Hubertuskapel' zijn, waarin zich het *transi*-graf bevindt. Dan is het meer dan waarschijnlijk dat de *transi*-figuur Adriana's grootvader, Jan, Bastaard van Nassau is die zichzelf, als stamvader van het nieuwe geslacht Van Nassau-Merwede, zo belangrijk vond dat hij een zo gewichtig grafmonument vereeuwigd moest worden. De familietraditie kan dus gelden als 'bewijs' dat deze kapel inderdaad de in het Necrologium 'Sinte Hubrecht' genoemde Hubertuskapel is, die, zoals Paquay aanneemt, lange tijd door deze Nassause bastaardtak 'geclaimd' werd.[196]

De transi *als laat-middeleeuws fenomeen*

De rol van de *transi* kan alleen maar begrepen worden in de context van zijn tijd. Volgens Panofsky ontstond de *transi* kort na de grote pestepidemien.[197] In heel Europa was na de Zwarte Dood (vanaf 1348-1349) een voorliefde voor het macabere te constateren. Hieruit vloeide de tegenstelling voort van de 'representacion au vif' (de *gisant*) met de 'representacion de la mort' (de *transi*), het beeld van het dode lichaam, gehuld in een lijkwade, ofwel met tekenen van ontbinding, ofwel als skelet voorgesteld. In de late Middeleeuwen leidden de religieuze spanningen tot sterke angsten omtrent het lot van de ziel na het overlijden, in combinatie met een enorme angst voor de dood. Een oorzaak voor deze spanningen was het conflict tussen de

groeiende wereldlijke interessen en het traditionele kerkelijke gebod van nederigheid, zoals dat in toenemende mate door de Bedelorden, vooral de Franciscanen, werd gepredikt. Ongetwijfeld was de verwoestende werking van de pest en van de massale oorlogen belangrijkste oorzaak voor de preoccupatie met de dood. Deze preoccupatie met de dood, de daarmee verbonden angsten omtrent het zielenheil en de noodzaak om nederigheid te tonen, vormden de kern van het ontstaan van de *transi*.

Hoewel onderwerpen als vergankelijkheid van wereldlijke macht en ijdelheid al op twaalfde-eeuwse epitafen als inscripties voorkwamen, waren deze niet van beelden voorzien. De latere afbeelding van de overledene als *transi* was een dramatisering van bovengenoemde drie factoren. De oorsprong van de *transi* ligt in Frankrijk; het vroegste bekende *transi*- graf bevindt zich in Sint-Denis. Vermoedelijk hangt deze belangstelling voor dramatische vormgeving ook samen met de ontwikkeling van de liturgische drama's, die vanaf de dertiende eeuw geleidelijk aan populair werden en tot gevolg hadden dat ook bij sculpturale afbeeldingen groter realisme voorkwam.[198]

In laat-middeleeuwse preken werden graftomben waarop de overledene zich naakt had laten voorstellen, geprezen als voorbeelden van nederigheid.[199] De *transi*-figuur ontwikkelde zich dus tot een symbolische gedaante die nederigheid moest

uitdrukken. Tevens bevat het *transi*-graf de boodschap dat alle mensen moeten sterven en voedsel voor de wormen zullen worden.[200] Dit moraliserende element was verbonden met een andere, belangrijke gedachte, de hoop op opstanding - dus redding - van de overledene. Naast de functie van het uitdrukken van vergankelijkheid en de hoop op opstanding, moest het *transi*-graf levenden oproepen te bidden voor de overledene: 'Vous qui per cy devant passez, Priez dieu pour les trepassez: C'est Cimitière' (Gij, die hier langs loopt, bid God voor de overledenen: het is een Kerkhof).[201]

Het *transi*-graf als laat-middeleeuws fenomeen wordt vanaf de jaren vijftig van de twintigste eeuw een iconografisch begrip.[202] Vooral Cohens uitgebreide onderzoek *Metamorphosis of a Death Symbol* dat tweehonderd *transi*-graven in Europa, van de veertiende tot en met de zeventiende eeuw behandelt, stelt vragen over het verschijnsel *transi*.[203] In het huidige Nederland bevinden zich volgens het onderzoek van Verhey dertien middeleeuwse *transi*-graven.[204] Negen van de door haar als *transi* gekwalificeerde figuren liggen op een rieten mat, waaronder de man in de Hubertuskapel. Dit aspect verbindt deze inmiddels niet meer onbekende Nassautelg met het grafelijke-echtpaar in het nieuwe Herenkoor.

De herontdekking en receptie van het grafmonument

Toen bij het verwijderen van de houten vloer de op een sarcofaag liggende naakte man te voorschijn kwam, kende men de recentelijk ontdekte identiteit van de dode als Jan, Bastaard van Nassau, niet. Tevens was het *transi*-graf als kunsthistorisch begrip van een als laat-middeleeuws fenomeen, totaal onbekend. Daardoor ontstond een reeks van misverstanden omtrent de functie van het graf en de identiteit van de dode, die tot allerlei speculaties leidde.

Zoals wij nu weten zijn monumenten waarop een *transi*-figuur is afgebeeld in de Lage Landen, het huidige België en Nederland, iconografische bijzonderheden.[205] De eerder vermelde studie van Verhey 'bracht aan het licht dat waarschijnlijk maar zo'n twee procent van alle grafmonumenten in Nederland *transi*-graven zijn en dat veruit de meeste dateren van na 1525.'[206]

De ontdekking van de Bredase *transi* ontlokte een levendige discussie omtrent de - toen - onbekende man, en deze wordt weerspiegeld in de getuigenissen en reacties in de pers van mensen uit die tijd. Aangezien in de recentere literatuur slechts Cohen en *Monumenten in Nederland* het grafmonument vermelden en alleen Verhey en Tummers het bespreken en interpreteren, lijkt het in dit verband niet oninteressant om enkele - weliswaar achterhaalde - opvattingen omtrent de *transi* uit het begin van de twintigste eeuw als curiosum te vermelden.[207]

In de *Bredanaar* van 9 augustus 1902 kondigt kerkvoogd J.R. baron van Keppel als eerste aan voor de 'vele bezoekers' dat er 'door de zorg van de Heren Kerkvoogden een nieuwe aantrekkelijkheid aan het licht gebracht' is. Vervolgens, in hetzelfde jaar, schrijft Mulder in het *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*:

> 'Het is in deze kapel, dat thans een monument is blootgelegd, dat hoewel helaas erg beschadigd, voor vele andere in de kerk aanwezige kunststukken niet behoeft onder te doen en de reeds zoo grote belangstelling in dit kerkgebouw nog zal doen toenemen.'[208]

Betreffende de iconografie van de nieuwe vondst schrijft Van Keppel in *De Bouwwereld* van 20 october 1902, dat de heer A.W. Weissman te Haarlem van het herontdekte monument als ‘Heilig graf’ sprak, ‘doch verzuimt daarvoor enig argument aan te voeren dan dat dergelijke “Heilige graven” ook in andere plaatsen van ons land bestaan hebben.’ Het al eerder vermelde ingekapte gat in de rechterzij van de *transi* was aanleiding tot associaties met de wond, die Christus door Longinus werd toegebracht. In deze context noemt Juten de om het hoofd gewonden doek vermoedelijk ook ‘zweetdoek’.[209] Van Keppel citeert een niet nader genoemde Franse archeoloog die als resultaat van nauwgezet onderzoek verkondigt dat

> ‘[...] sedert de tweede eeuw onzer jaartelling alle voorstellingen van Christus waren met een baard, zooals die trouwens in het oosten nog steeds algemeen gedragen wordt en die wij hier niet aantreffen.’[210]

Merkwaardig genoeg herhaalt Verhey in 1989 deze achterhaalde argumenten (Van Keppel (1902), Weissman (1904 en 1908), Juten (1902), Mulder (1902)) zonder kritische stellingname. Verhey vermeldt ook de hypothese dat het bij de *transi* in de zogenaamde ‘Franciscuskapel’ (de Hubertuskapel) om de Heilige Franciscus gaat ‘die op zijn

uitdrukkelijke wens na zijn dood een tijdlang geheel naakt in de kerk waarin hij stierf bleef liggen.'[211] Dat een lang geleden overleden heilige geen vroeg zestiende-eeuwse *transi* kan zijn, is na bovenstaande uiteenzetting over het verschijnsel *transi* duidelijk.

Inmiddels staat als iconografisch gegeven vast dat Christus zowel in sculpturale grafleggingsscènes als in afbeeldingen van een 'Heilig Graf' weliswaar in of op een lijkwade ligt, maar nooit op een dodenmat. De dodenmat als teken van nederigheid en penitentie kenmerkt juist de *transi* als zondig mens. En overigens heeft Christus in alle bovengenoemde voorstellingen inderdaad altijd een baard, dit in tegenstelling tot de man in Breda.

Toch is het niet zo vreemd dat de *transi* in Breda werd aangezien voor een 'Heilig Graf'. De associatie ligt voor de hand, want de overeenkomsten van de *transi* in Breda met het Heilig Graf in Utrecht (1501-1505), die de vroege auteurs ook vermelden, inclusief de architecturale opbouw, zijn opvallend. Tevens doet de levensgrote afbeelding in Breda, van een bijna naakte en uitgemergelde overledene, denken aan de gedaante van Christus in grafleggingsscènes, voornamelijk bij vijftiende- en zestiende-eeuwse Franse sculptuur.[212] Het verschil tussen een Heilig Graf enerzijds en grafleggingsscènes anderzijds is overigens zeer summier. Vermoedelijk is hier sprake van een parallelle ontwikkeling (die vooral de kunst ten noorden van de Alpen betreft).

Een voor zijn tijd opmerkelijke, bijna 'moderne' interpretatie geeft voornoemde Weissman in 1904:

> 'Aan de noordzijde van het schip is onlangs een ander gedenkteken te voorschijn gekomen. Het vertoont een naakt man in liggende houding, waarachter, tegen de muur, drie zeer rijke laat-gotische nissen zich bevinden. Aanvankelijk zag men het beeld voor een lid der familie Keldermans aan, later werd het als Christus of Franciscus verklaart. Misschien is het niets dan een voorstelling der vergankelijkheid zoals zij in de 16e eeuw veelvuldig voorkomen.'[213]

In 1908 herhaalt Weissman zichzelf bijna letterlijk. Zijn suggestie dat hier het 'gedenkteken' een 'voorstelling der vergankelijkheid' zou zijn, is uitzondelijk adequaat gezien de contemporaine dicussie.

Aangezien de iconografische betekenis van een *transi* in 1902 niet bekend was, ontstond door de soberheid van het grafmonument de - door Van Keppel aangewakkerde - mythe dat het hier om het graf van de architect van de kerk zou gaan, een mythe die nog in 1998 (!) in de meest recente publicatie over *De Grote Kerk van Breda* verscheen.[214]

In het boven vermelde artikel in de *Bredanaar* van 9 augustus 1902 redeneert Van Keppel als volgt:

> 'Welnu, eene mondelijke overlevering zegt dat in de kerk begraven ligt de bouwmeester, die deze kerk en toren bouwde en na de voltooiing daaraan een ernstig gebrek ontdekkende dit niet meer kunnende herstellen, dat denkbeeld niet verdragen kon en zelfmoord pleegde door van de toren te springen.'

Dit oude, middeleeuwse *topos* van de zelfmoord plegende bouwmeester, dat opduikt bij verscheidene kathedralen, wordt hier in Breda dus nieuw leven ingeblazen door Van Keppels vermelding. Van Keppel zelf kwalificeert dit verhaal als 'fabel', maar suggereert toch wel dat het hier om het graf van de bouwmeester zou kunnen

gaan. Daarbij valt de naam van de Brabantse architecten-familie Keldermans.[215] Deze opvatting vindt in verschillende publicaties haar neerslag in discussies. Mulder brengt 'Reinier de Brabander', 'die als de ontwerper en aanvanger der Bossche Sint-Janskerk omstreeks 1419 wordt gedoodverfd' in de discussie.[216] Juten herhaalt gedeeltelijk Van Keppels en Mulders argumentaties; Mulder en Juten komen uiteindelijk tot de conclusie dat het hier gaat om de 'graftombe van een onbekende'.[217] In 1912 vat Kalf alle vroege theorieën samen en komt, De Stuers citerend, tot de conclusie

> '[...] dat het monument moet zijn gesticht voor eenig voornaam heer, die, naar den geest van den tijd, op de sarkofaag als doode werd afgebeeld en, vermoedelijk, boven de nissen nog eens levend, in knielende houding, zal zijn voorgesteld.'[218]

Dit laatste aspect werd in voorliggend onderzoek als onwaarschijnlijk verworpen.
Sv/dL/GvW

24 Fragmenten van gotische architectuur

Breda(?), tweede helft 15de eeuw(?)

Baumberger zandsteen

Een groot aantal gotische architectuurfragmenten lijkt één groep te vormen, te oordelen naar de gebruikte steensoort, proportie en stijl (afb. 113). Hun herkomst is onbekend; wellicht behoren ze tot de vondst van het *transi*-graf in 1902. De aard van de stukken - voornamelijk, smalle en hoge fragmenten van opgaande architectuur met in reliëf gehakte gotische raamtraceringen, pijlers en pinakels - zou kunnen wijzen op een sacramentshuis. Juist dit soort bouwwerken in de kerken waren, vanwege hun gebruik bij de sacramentsdevotie, het mikpunt van de beeldenstormers. Voor een dergelijk bouwsel met sterk verwante elementen kan worden gewezen naar het voormalig sacramentshuis van de Sint-Petruskerk in Woerden, dat nu in het Centraal Museum (Utrecht) wordt bewaard.[219] Aangenomen mag worden dat het Bredase sacramentshuis veel groter van opzet is geweest, vergelijkbaar in schaal met de sacramentstoren van Meerssen. Het had waarschijnlijk een meerzijdige vorm en was min of meer vrij in de ruimte geplaatst. Of het werkelijk zo groot en rijk was als bijvoorbeeld het sacramentshuis van Leuven is echter de vraag. Het stond tussen twee pijlers ten oosten van de noordelijke toegang tot het koor. Hier is bij recente opgravingen ook een cirkelvormig basement teruggevonden dat hierop duidt.[220] Hoe dit gotische bouwwerk eruit heeft gezien, is niet meer bekend en een reconstructie op basis van de fragmenten is helaas niet mogelijk.
FS/DB

25 Fragmenten van vier kraagstenen

Breda (?), eerste kwart 16de eeuw

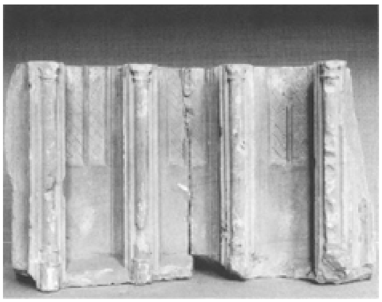
Baumberger zandsteen, resten van polychromie en vergulding; A 22 × 45 × 27, B 22 × 34,5 × 31, C 24 × 53 × 25, D 21 × 40 × 33 cm

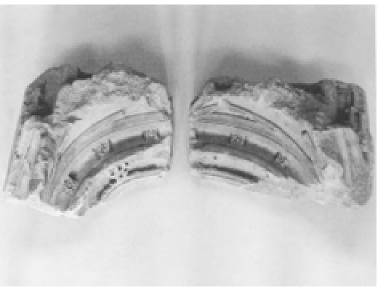
Literatuur
Bredase Courant, 11 november 1922; Smits (1923), 150

De laatste groep bestaat uit vier fragmenten van kraagstenen, die op basis van hun vorm en stijl zeer waarschijnlijk tot hetzelfde ensemble hebben behoord. Alle hebben een zeskantige basis met een dookgat en dezelfde compositie, al is één exemplaar breder (afb. 114C). Omdat twee kraagstenen voorzien zijn (geweest) van een wapenschild ligt voor de hand om te denken aan een particuliere stichting, een familiekapel bijvoorbeeld. Van een is het schild met beschildering goed bewaardgebleven; het toont een blauw veld met een zwarte cirkel en een ingeschreven zwarte, zespuntige ster. Het wapen is niet geïdentificeerd. Maar zulke kraagstenen kunnen ook een plaats hebben gehad aan het oxaal. In elk geval zullen ze als consoles hebben gediend voor heiligenbeelden.

Drie kraagstenen zijn gedecoreerd met in alben geklede engelenparen, die allemaal een wapenschild vasthouden. Het vierde exemplaar wordt gevormd door twee oude mannen met tulband en banderol, vermoedelijk profeten. Kwalitatief

kunnen deze sculpturen zich meten met de fraaie kraagstenen in de Utrechtse dom, bijvoorbeeld in de Van Diepholtkapel of het Heilig Graf.[221] De conditie van de Bredase kraagstenen laat niet toe ze stilistisch precies te lokaliseren. Wat vooral treft is de grote verwantschap van de gepolychromeerde engelen met een zittende engel aan de voorzijde van de tombe van het praalgraf van Engelbrecht I en Jan IV van Nassau (afb. 115, 127D-E). Hier zien we dezelfde haarbehandeling met dikke, wijd uitwaaierende en golvende lokken met veel onderboringen, dezelfde gezichtsvorm, kraag, plooibehandeling en uitwerking van de veren van de vleugels. Deze overeenkomsten zijn zo duidelijk, dat de kraagstenen aan dezelfde hand kunnen worden toegeschreven, die ook het grafmonument heeft gemaakt. Hun ontstaanstijd valt dan ook globaal samen met die van het monument, de eerste decennia van de zestiende eeuw. Duidelijk is in ieder geval dat hier een eersterangs kunstenaar (en zijn atelier) aan het werk is geweest,





113 Fragmenten van gotische architectuur, mogelijk van een sacramentstoren (foto's RDMZ, 1999).

A

B

C

D

114 Fragmenten van kraagstenen. **A** Twee engelen. **B** Twee engelen. **C** Twee engelen. **D** Twee profeten met banderol (foto's RDMZ, 1999).

115 Detail afb. 114C (foto RDMZ, 1999).

die zich kon meten met de beste beeldhouwers die in deze jaren in de Nederlanden werkzaam waren. Waar zijn atelier moet worden gelokaliseerd is volstrekt onduidelijk; gedacht kan worden aan een beeldhouwer uit de Zuidelijke Nederlanden die tijdelijk in Breda werkzaam was.

Met name op de kraagstenen met de engelenparen zijn restanten van de oorspronkelijke polychromie bewaard gebleven; zo zijn de haarpartijen geel geweest, en waren de gezichten met incarnaat beschilderd. De ogen zijn met donkere verf aangegeven. Op de vleugels zijn verguldingssporen aangetroffen evenals een rode bolus, die als grondlaag voor de vergulding diende

FS/DB

26 Christuskop *en profil*

116 Anoniem, Christuskop *en profil*. Collectie Breda's Museum (foto Hein van Gils Fotografie, Hooge Zwaluwe).

Zuidelijke Nederlanden, ca. 1500

Terracotta met polychromie, 39 cm

Breda, Breda's Museum, inv.nr. 163

Literatuur
Kalf (1912), 193

De gepolychromeerde aardewerk Christuskop werd volgens overlevering gevonden op het voormalig kerkhof bij de Onze-Lieve-Vrouwekerk (afb. 116). In reliëf is het ‘ware gelaat’ van Christus weergegeven, volgens het type dat omstreeks 1500 buitengewoon populair werd in heel West Europa. Het prototype voor dit geïdealiseerde Christusbeeld was een in smaragd gesneden ‘echt aangezicht’ of ‘vera icon’ dat paus Innocentius VIII in 1492 ontving van sultan Bajajid II. Deze beeltenis werd geassocieerd met een apocriefe beschrijving van het voorkomen van Christus, de zogenoemde Lentulus-brief die door de voorganger van Pilatus geschreven heette te zijn; op een geschilderd laatvijftiende-eeuws Zuid-Nederlands tweeluik in Museum Catharijneconvent te Utrecht (afkomstig uit het Noord-Limburgse Swolgen) is de zegenende Christus volgens dit ideaalbeeld weergegeven en kijkt hij naar deze gecalligrafeerde tekst.[222] Onder meer door een prent van Hans Burgkmair uit 1511 raakte dit Christusportret wijd verbreid, maar ook anonieme massaproducten leidden daar al eerder toe, zoals reliëfs van geperst papier en gegoten plaquettes en medailles.[223] Hoe de oorspronkelijke toepassing was van het terracottafragment uit Breda, is onbekend.
JK

27 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon

Maker onbekend (Zuidelijke Nederlanden?), ca. 1505-1515

Franse kalksteen, Baumberger zandsteen (alleen gebruikt voor de aanvullingen 1860-1864), hardsteen, 814 × 395 cm

Oudste afbeeldingen
1664 (A. Santvoort, gravure van de centrale beeldengroep, 542A); 1678 (F. Ertinger, gravure, afb. 117); tussen 1734-1738 (A. van Broeckhuysen, tekening naar Santvoort)[224]; 1744 (B.F. Immink, gravure)[225]; 1860 (E. Fierlants, drie foto's, afb. 122A-B, 146); ca. 1860 (P. Cuypers, opmetings- en restauratietekeningen, afb. 118A-B, 123A-B, 124); 1865 (Kannemans, (5 foto's, afb. 3C-G, 119, 120, 125); ca. 1880 (anoniem, houtgravure)[226]; 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1888 (?) (anoniem, foto, afb. 147)

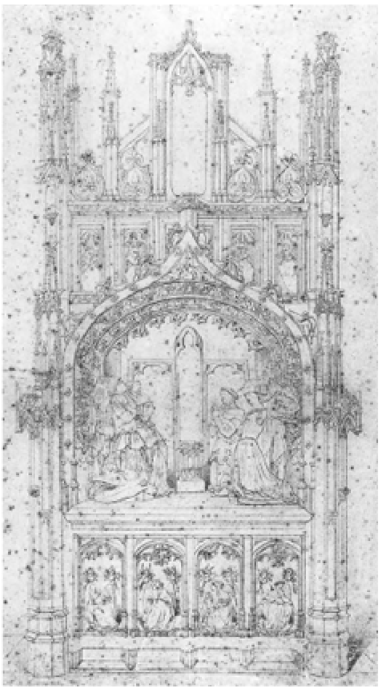
Literatuur
Hugo (1626), 120; Van Goor (1744); *Algemene Konst- en Letterbode* (1860), 361; *De Katholieke Illustratie*, IX (1875-1876), 393-394; Galland (1890), 86; Ysendyck (1886-1887); Kalf (1912), 102-103; Ligtenberg (1914); Smits (1923), 156-159; Bloys (1924), nr. 33; Paquay (1987); Tummers (1994); Kavaler (1995)

Restauraties
1860-1864; 1995

Ter hoogte van de tweede travee vanaf het westen van het oude herenkoor, nu de noordelijke koorzijbeuk, werd op een onbekend tijdstip het belangrijkste voorbeeld van een hoog-gotisch praalgraf in Nederland opgericht. Qua compositie gaat dit praalgraf terug op een (doorgaans geschilderd) retabel met geknielde stichters en hun patroonheiligen, die een religieuze voorstelling flankeren.

Het monument werd ingebouwd tussen twee pilaren van het hoogkoor; het wordt gevormd door een rechthoekige sarcofaag op een hardstenen plint - die mogelijk van

117 F. Ertinger, Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon, gravure uit J. le Roy, 1778 (foto RDMZ).



A

B

118 P.J.H. Cuypers, Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon, tekening in kleur potlood op papier, 1860-1863. **A** Geheel. **B** Detail. Collectie NAI (foto's idem).

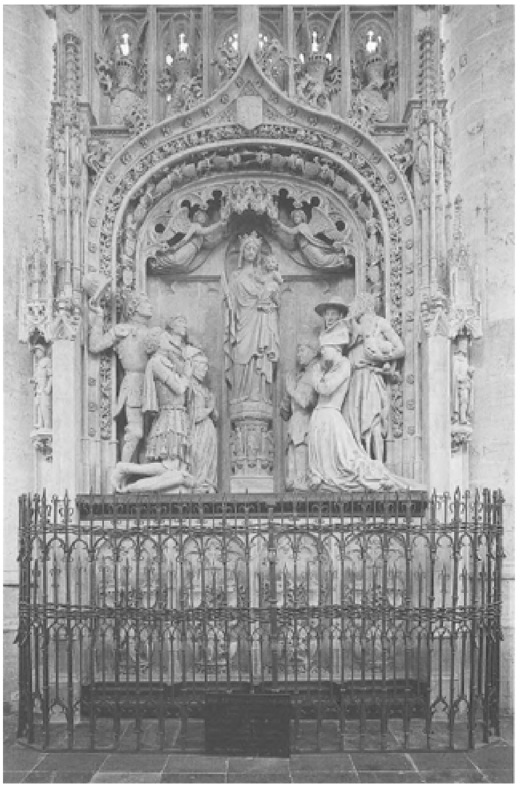
119 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. Kannemans & Zoon, albuminedruk, 1865 (zie afb. 3D) (foto RDMZ, 2001).

120 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. Kannemans & Zoon, albuminedruk, 1865 (zie afb. 3E) (foto RDMZ, 2001).

oudere datum is, gezien de incomplete profielen -, en met een dekplaat van hetzelfde materiaal. De voorzijde van de sarcofaag bestaat uit vier rondbogen, waarin steeds een engeltje op een console met wijnranken zit, omgeven door wapenschildjes. Op de sarcofaag verschijnen acht vrijstaand gebeeldhouwde, levensgrote figuren: links Engelbrecht I en Johanna van Polanen, beiden geknield en geruggesteund door hun staande patroonheiligen Joris en Wendelinus. Rechts voor de toeschouwer knielen Jan IV van Nassau en Maria van Loon, zijn vrouw. Zij worden respectievelijk begeleid door Hiëronymus en Johannes de Doper. In het midden van dit 'tableau vivant' staat Maria met Christus op de arm, op een console. Twee zwevende engelen houden boven haar een baldakijn in de lucht. Het geheel staat tegen een korfboogvormige nis als achterwand, die voorzien is van zeer rijk gehakte decoratieve banden met gehelmde wapenschildjes, wijnranken en rozetten. De laatste band loopt naar boven toe uit in een spits met een kruisbloem, waaronder een groot wapenschild hangt. Boven en deels achter deze boognis is een scherm van gotisch traceerwerk opgetrokken, dat in vijf opengewerkte velden is geleed. Hierin hangen vier gehelmde wapenschilden. Naar boven toe loopt het scherm door in pinakels, waartussen driepasvormige traceringen. Links en rechts eindigt het monument tegen

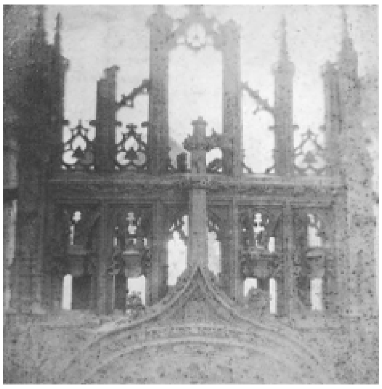
de pijlers van de kerk met rijkgelede vierkante pijlers, die in pinakels uitmonden. Ze zijn voorzien van beeldnissen met baldakijnen en kleine staande figuren en engelen. De achterzijde van het monument, gezien vanaf het koor, is voorzien van vlakke gotische boogvelden met vier wapenschilden en een beeld van Gertrudis op console in het midden (afb. 125).

Het monument, zoals het zich nu vertoont, oogt op het eerste gezicht als een harmonieuze historische eenheid; oude afbeeldingen en archivalia demonstreren echter dat het praalgraf tot 1860 veel meer gehavend was. Een belangrijk document zijn daarvoor de drie foto's die restauratie-architect P. Cuypers in 1860 door de Brussels fotograaf Edmund Fierlants liet maken en die onlangs zijn teruggevonden (afb. 122A-B en 146).[227] Hierop wordt pijnlijk duidelijk hoeveel materiaal van het beeldhouwwerk en van de architectuur van het monument ontbrak. Het meest opvallend is het ontbreken van een beeld in het midden van het monument, een lacune die ook door oudere prenten bekend was en samenhangt met een zuivering tijdens het beleg van Breda in 1624, waarvan Hermannus Hugo in 1626 verhaalt. Ook ontbreken de twee vliegende engelen met Maria's baldakijn en veel kleine figuren in de ontbreken op Maria's sokkel en op de sokkels aan de buitenzijden van het monument. In de figurengroep ontbreken een hoofd (van Joris), twee armen (van Joris en van

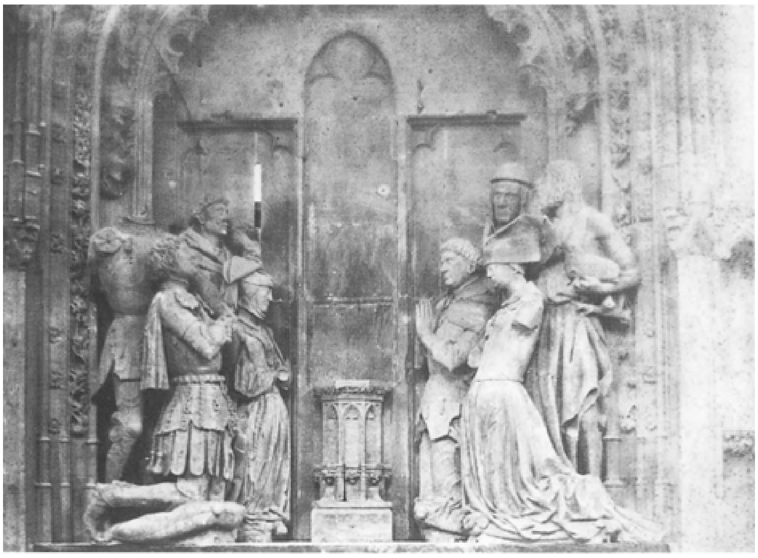


121 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Nassau en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon (foto RDMZ, 2002).

Maria van Loon)[228] en de handen van Engelbrecht I. Vanzelfsprekend werden alle wapenschilden in de rand rond de boognis en in de bovenzone tijdens de patriottenzuiveringen in het laatst van de achttiende eeuw verwijderd en tenslotte vallen de beschadigingen in het traceerwerk van de top op. De prent van Ertinger uit 1678 bevestigt dit beeld grotendeels, met dien verstande dat de wapens en het traceerwerk nog in tact en het hoofd en de arm van Joris nog aanwezig zijn (afb. 117) De conclusie luidt dan ook dat de restauratie van het graf in 1860-1864 niet tot wezenlijke veranderingen heeft geleid; Cuypers werkte vooral complementerend en reconstruerend, zoekend naar een herstel van harmonie, daarbij overigens geadviseerd door zijn zwager Joseph Alberdingk Thijm. Onder invloed van Thijm kreeg het monument een nadrukkelijk rooms karakter in de geest van het katholiek réveil, onder meer resulterend in de plaatsing van een Mariabeeld als middelpunt van het graf en de heilige Gertrudis (als patroonheilige van de baronie van Breda) op de achterkant. Een idee van zijn herstelwerk, dat werd uitgevoerd door de hofbeeldhouwer Louis Royer, geven de werktekeningen die Cuypers maakte (afb. 118A, 123A-B en 124).[229] Een ontwerpschets, die eerder van Royers hand lijkt te zijn, voorstellende de



B

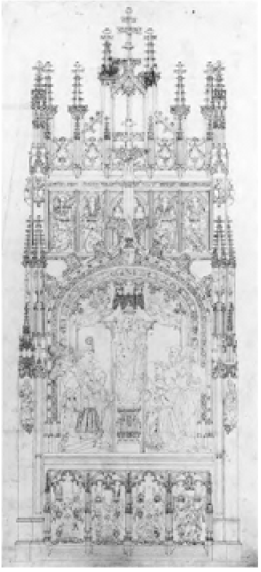


A

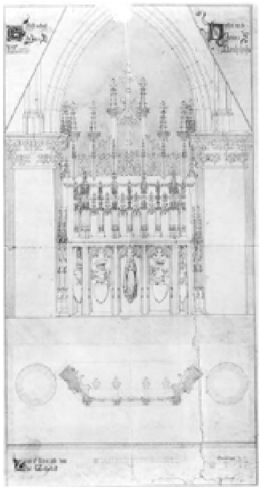
122 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. E. Fierlants, zoutdrukken, 1860. **A** Middendeel. **B** Top. Collectie NAI, Archief P.J.H. Cuypers (oud nummer), Cuyp d1340, Fp 638/637 (foto's NAI).

centrale beeldengroep, is eveneens bewaard (afb. 123B).[230] De restauratie kostte zevenduizend gulden en werd door koning Willem III betaald.

Over de precieze datering en iconografie van dit indrukwekkende monument bestaat enige onduidelijkheid. De dateringen lopen uiteen van 1442 (Van Goor 1744 en Kalf 1912) tot na 1511 (Paquay 1987). De vroegste datering, nog voor 1450, wordt gelogenstraft door de ontdekking van lagen witkalk op de pijlers, onder het muurwerk van het monument. Omdat de bouw van het koor omstreeks 1440-1450



A



B

123 P.J.H. Cuypers, grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon, reconstructietekeningen, 1860-1863. **A** Voorzijde (in pen). **B** Koorzijde (in pen en waterverf). Collectie NAI, Archief P.J.H. Cuypers (idem foto's).

werd voltooid, blijkens dendrochronologisch onderzoek van de kap, kan het monument niet in deze tijd zijn opgericht. De lagen witkalk duiden in ieder geval op een ontstaan van enkele decennia later. Dat het Nassause praalgraf al door Jan IV of zijn weduwe zou zijn opgericht in de tweede helft van de vijftiende eeuw is ook niet waarschijnlijk.[231] Deze veronderstelling stoelt voornamelijk op de gedachte dat het muurwerk van de grafkelder voor het Nassause monument samen zou hangen met

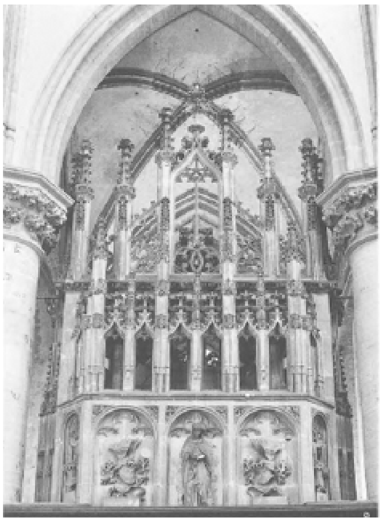
124 L. Royer, ontwerpschets van Maria met Christus en twee engelen voor het grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon, 1860-1863. Collectie NAI, Archief P.J.H. Cuypers (idem foto).

die van de funderingen van de kolommen van het koor, wat betekent dat deze als een geheel zouden zijn gepland.[232] Het feit dat de ontlastingsboog die het gewelf van een nis in de grafkelder vormt, niet symmetrisch op de funderingen van de kolommen aansluit en evenmin netjes in het gewelf van de grafkapel steekt, duidt er mijns inziens op dat hier niet van één bouwcampagne sprake is geweest. De nis die aan de grafkelder is gebouwd en die tevens als een ontlastingsboog onder de fundering van het praalgraf fungeert, lijkt dus een latere toevoeging te zijn die eerder samenhangt met de bouw van het praalgraf dan met de grafkelder en kolomfunderingen. De meest waarschijnlijke ontstaansdatum is het eerste kwart van de zestiende eeuw, waarin zich twee logische momenten voordoen, namelijk de dood van Engelbrecht II of 1511, toen de eerste echtgenote van graaf Hendrik III (de waarschijnlijke opdrachtgever van het praalgraf) stierf. Een dergelijke late datering past bij de rijke gotische stijl van het monument en verklaart bijvoorbeeld ook de Spaanse invloeden op de vorm ervan. Paquay wees namelijk op de verwantschap met grafmonumenten in Burgos, die omstreeks 1500 werden opgericht en die Hendrik III op zijn Spaanse reis van 1501-1503 gezien kan hebben.

Centraal in de iconografische problematiek staat de vraag of de reconstructie van Cuypers, Royer en Thijm van de beeldengroep van Maria en Christus correct is. Deze gaat terug op Hermannus Hugo's vermelding uit 1626, maar het relaas van een Poolse Jezuiet uit 1654 spreekt over een crucifix, wat in een funeraire context een passender thema is.[233] Zeker is dat bij de keuze voor deze iconografie de katholieke sentimenten van Thijm een sterke rol hebben gespeeld. Overigens is een kruisigingsscène, gelet op de console en de geleding van de achterwand, moeilijker in het geheel voor te stellen.

Van het oorspronkelijke monument zijn nog fragmenten van het hoofd en de arm

125 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon, koorzijde. Kannemans & Zoon, albuminedruk, 1865 (zie afb. 3C) (foto RDMZ, 2001).



126 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon, koorzijde (foto RDMZ, L. Tangel, 1983).

van Joris bewaard gebleven (afb. 127A-B). Cuypers heeft die niet gebruikt bij zijn herstelwerkzaamheden en een nieuwe arm laten hakken, en een nieuw hoofd met een wat ongelukkig vormgegeven Bourgondische hoed (afb. 130B). Omdat Joris nog intact figureert op de prent van Ertinger moet hij in de late zeventiende of achttiende eeuw zijn onthoofd. Misschien per ongeluk tijdens de patriottische zuiveringen in de Franse tijd?

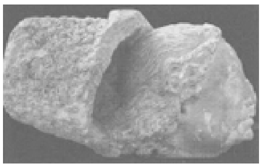
Bij de jongste ‘restauratie’ in 1995 werd het hele monument gedemonteerd, vanwege de aanwezigheid van roestende doken in de steen van de bovenzone. Deze slecht voorbereide en slecht uitgevoerde actie bracht in een aantal gevallen ingekraste lijnen van het maatsysteem van de steenhouwer aan het licht (afb. 127G). Ook werd een fraai gehakt en sierlijk gotisch merkteken aangetroffen, mogelijk een ‘signatuur’ van de steenhouwer (afb. 127H).

Een bijzonderheid is dat bij het grafmonument nog het oorspronkelijke smeedijzeren hek bewaard is gebleven (cat.nr. 28). Het bezit een eenvoudige gotische tracering en punten van Franse lelies. Bij de restauratie van 1995 is het

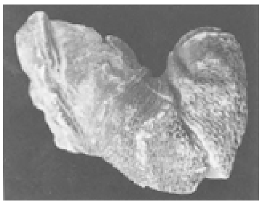
abusievelijk grijsblauw geschilderd. De oorspronkelijke kleur zal donker geweest zijn: zwart of alleen donker geolied metaal.

In 1996 vond een onderzoek naar de grafkelder onder het praalgraf plaats.[234] Deze kelder van 2,95 × 2,70 meter ligt voor het grafmonument, maar een kleinere nis steekt onder het monument door. Het tongewelf van deze nis vormt als het ware de funderingsboog van het monument.

Bij het onderzoek werden van tenminste zeventien individuen de stoffelijke resten gevonden. Negen ervan zijn losse botfragmenten die oorspronkelijk niet tot de inhoud van de kelder hebben behoord. Van de vijf die nog in hun originele grafkisten lagen konden vier lichaamsresten met enige reserve worden geidentificeerd als van Jan IV van Nassau, zijn echtgenote Maria van Loon, hun zoon Engelbrecht II van Nassau en van diens vrouw Cimburga van Baden. Minder zeker is de identificatie van het vijfde geval met Françoise van Savoye, de eerste echtgenote van Hendrik III van Nassau. Skeletresten in de nis van de grafkelder werden geidentificeerd als afkomstig van Johanna van Polanen en Engelbrecht I. Over de identificatie van de resterende overblijfselen bestaat geen duidelijkheid.



A

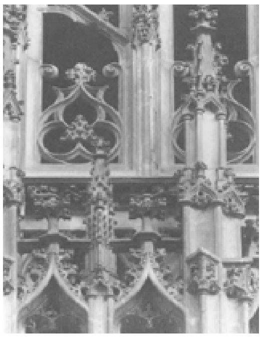


B

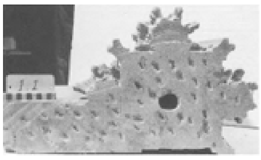
C

D

E



F

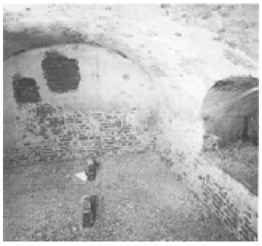


G

H

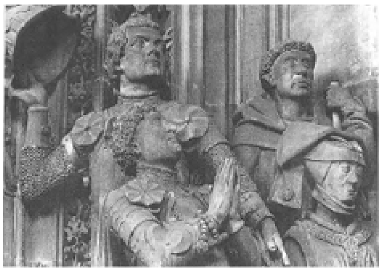
I

J



J

127 Details van het grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. **A** Het hoofd van Sint Joris (foto RDMZ, L. Tangel, 1983). **B** Fragmenten van de arm van Sint Joris (foto RDMZ, 2002). **C** Segment van de boog met wijnranken (foto RDMZ, 1995). **D** Voorzijde van de tombe met engelen en wapenschilden (foto RDMZ, L. Tangel, 1983). **E** Schilddragende engel op de tombe (foto RDMZ, 1995). **F** Traceerwerk in de top (foto RDMZ, L. Tangel, 1983). **G** Segment van de top met ingekraste maatlijnen. **H** Gotisch steenhouwersmerk op het voegvlak van een topsegment (foto's RDMZ, 1995). **I** De grafkelder. **J** Grafkisten in de grafkelder. **K** Grafkelder na het leeghalen (foto's Stichting Grote Kerk).

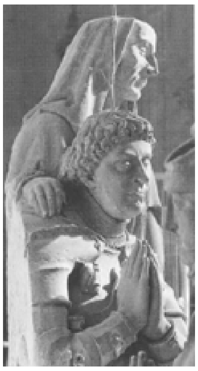


A

B

C

D



E

F

128 Details van voor de restauratie van 1995 van het grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. **A** Sint Joris en Engelbrecht I, Sint Wendelinus en Johanna van Polanen. **B** Heilige Johannes de Doper en Maria van Loon, Jan IV van Nassau en Heilige Hiëronymus (foto's RDMZ, L. Tangel, 1983). **C** Wendelinus en Johanna van Polanen tijdens demontage. **D** Idem

(vooraanzicht). **E** Idem Hiëronymus en Jan IV van Nassau. **F** Idem Johannes de Doper en Maria van Loon (foto's RDMZ, 1995).

Opmerkelijk is dat dendrochronologisch onderzoek van het hout van de buitenkist van Cimburga van Baden een datum *post quem* gaf van 1510 of later. Daarmee zou deze kist dus zijn vervaardigd ruim na de dood van de vrouw, die in 1501 overleed. Dat zou erop kunnen wijzen dat zij later is bijgeplaatst, bijvoorbeeld omdat de grafkelder werd vergroot tijdens de bouw van het grafmonument na 1511.

Belangwekkend was ook de vondst van goed geconserveerd textiel in de kist van Cimburga van Baden, een lijkwade, een gezichtsdoek met geborduurde letter C en twee kinbandjes. Bij alle stoffelijke resten werden sporen van balseming aangetroffen en diverse kruiden en plantenresten die bij het balsemen werden gebruikt. Ook zijn sporen gevonden van een bed van stro, waarop het lichaam van Maria van Loon was gelegd, conform de toenmalige begrafenispraktijk.

Bijna 130 jaar na de ingrijpende operatie van Cuypers bleek het nodig om het hoge gotische monument opnieuw te herstellen. Jarenlange vochtinwerking en algehele

A

B

C

D

E

F

G

H

I

129 Details van voor de restauratie van 1995 van het grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. **A** Engelbrecht I. **B** Johanna van Polanen. **C** Jan IV van Nassau en Hiëronymus. **D** Hiëronymus. **E** Maria van Loon. **F** Idem. **G** Gebedssnoer van Maria van Loon. **H** Johannes de Doper. **I** Lam van Johannes de Doper (foto's RDMZ, 1995).

verwaarlozing hadden geleid tot een sterk verval van het beeldhouwwerk. Met name de aanwezigheid van roestende doken in de bovenzone van het monument baarde al in 1983 grote zorgen.[235] Deze veroorzaakten verschuivingen in de traceringen van de bovenzone en er werden scheuren zichtbaar. Helaas zou blijken dat hier de behandeling erger was dan de kwaal: in 1995 begon een zwarte bladzijde in de restauratiegeschiedenis van de Bredase grafmonumenten.

Aanvankelijk werd besloten om alleen het bovenste gedeelte van het monument te demonteren, maar tijdens deze werkzaamheden kozen de betrokkenen voor een volledige demontage. Een onzalige gedachte in het licht van de beperkte tijd die voor deze restauratie was uitgetrokken, namelijk ongeveer vier maanden. Met welke motieven dit gebeurde is onduidelijk. De gang van zaken demonstreert in ieder geval

dat van een degelijk en breed vooronderzoek of van een grondig plan van aanpak helaas geen sprake was. Het woord haastwerk is hier zeker op zijn plaats.

Zo werd het monument niet onderzocht op de aanwezigheid van zouten, terwijl kort na voltooiing van de werkzaamheden wel zoutuitbloei werd geconstateerd. De roestende doken en het historisch gegeven dat bij de reiniging van het graf in 1859

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

130 Cuypers toevoegingen uit omstreeks 1863 van het grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon, gefotografeerd voor de restauratie van 1995. **A** Het hoofd van Sint Joris. **B** De 'Bourgondische' hoed van Sint Joris. **C** Linker engel. **D** Idem rechter engel. **E** drie van de zes figuren in de nissen van de console onder Maria. **F** Idem. **G** Twee van de vier wapen dragende engelen in de top. **H** Idem. **I** Willem van Aquitanië (de eerste prins van Oranje). **J** Idem van achteren gezien. **K** Roomskoning Adolf van Nassau (foto's RDMZ, 1995).

zoutzuur is gebruikt, zouden op zijn minst redenen voor zo'n onderzoek kunnen zijn geweest. Overigens wees de analyse van zoutmonsters naderhand uit dat het probleem complexer is: de aangetroffen zouten - onder andere natriumsulfaat en calciumsulfaat - kunnen niet van het zoutzuur afkomstig zijn.[236]

Bij de demontage werd bepaald niet fijnzinnig gewerkt, met als gevolg dat er veel materiaalverlies optrad. De behandeling van de grote beelden laat eveneens zien welke schade bij deze ‘restauratie’ is ontstaan. Om vuil te verwijderen werd gebruik gemaakt van een zogenaamde complexonpasta. Nog afgezien van de schadelijkheid van deze pasta, moet de fundamentele vraag gesteld worden, waarom het vuil verwijderd moest worden. De schadelijkheid van het vuil is nooit aangetoond; er was alleen sprake van een optisch effect, dat de leesbaarheid van de beelden bemoeilijkt.

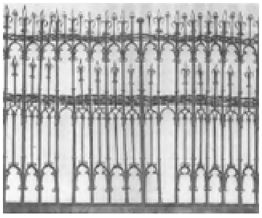
De schoonmaakbeurt heeft geleid tot een grimmige metamorfose van de beelden op het monument. De oude grijzige kleur van het natuurlijk patina heeft plaatsgemaakt voor een zanderig, gelig oppervlak. Alle sporen van oudere afwerkingslagen, voorzover nog aanwezig na de restauratie van 1860, zijn nu definitief verdwenen. Een gedegen vooronderzoek ontbrak wederom. Hoe grondig de complexonpasta en de hogedrukspuit gewerkt hebben wordt geïllustreerd door drie opnames van hetzelfde beeld voor, tijdens en na behandeling (afb. 131A-C). Ze tonen hoe een licht geschuurd en gefrijnd steenoppervlak met een fraai patina is verminkt. De zachte huid is volkomen verdwenen; ervoor in de plaats is een ruw en pokdalig oppervlak gekomen, dat de hoge kwaliteit van het middeleeuwse beeldhouwwerk volkomen

A

B

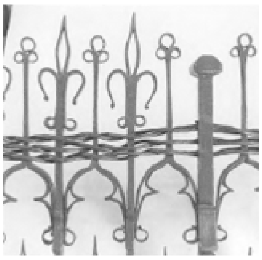
C

131 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. **A** Maria van Loon voor restauratie. **B** Na de behandeling met complexonpasta. **C** Een week daarna, met zoutuitbloei (zichtbaar is dat de originele afwerking inmiddels is afgeschuurd) (foto's RDMZ, 1995).



A

B



C

132 Hek voor het grafmonument voor Engelbrecht I. **A** Afbeelding in Van Ysendyck (1880-1889) (foto Jos Maes). **B** Overzicht. **C** Detail (foto's RDMZ, 2000).

teniet heeft gedaan. Dat de complexonpasta, waarvan werd aangenomen dat deze niet schadelijk zou zijn, wel degelijk boosdoener is bewijzen enkele monsters die hiervan bewaard zijn. De gedroogde pasta toont aan de binnenzijde een gelig korrelige laag van fijne steendeeltjes. Na analyse bleken deze onomstotelijk afkomstig te zijn van het beeldhouwwerk.[237]

FS

28 Hek voor het grafmonument van Engelbrecht I van Nassau

Breda, 1511/1515

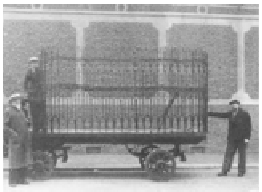
Gesmeed ijzer, hoog 189 × breed 396 × 60 cm

Literatuur

Ysendyck & Weissman (1880-1889), G-5; Kalf (1912), 103; Höver (1927), 19; Voorlopige lijst (1931), 66; IJsseling (1984), 34, 36

Oudste afbeeldingen
1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto, afb. 132A); 1908 (G. de Hoog, foto); (zie ook cat.nr. 27)

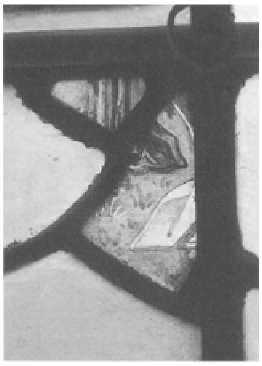
Restauraties
1931 (zie afb. 133)



133 Smid W. Verhaaren met het gerepareerde hekwerk (foto Breda's Museum, anoniem, ca. 1931).

Twee van de historische grafmonumenten in de kooromgang van de Onze-Lieve-Vrouwekerk worden beschermd door een smeedijzeren hekwerk: het hoge grafmonument van Engelbrecht I in de noordelijke kooromgang (cat.nr. 27) en het grafmonument dat nu met haken voor het grafmonument van Jan III van Polanen is opgesteld (cat.nr. 2 en 66). Het kunstig gesmede gotische hekwerk zal tegelijk met het grafmonument van Engelbrecht I tot stand zijn gekomen (afb. 132A-B). In tegenstelling tot het zeer kwetsbare, monumentale graf in de doorgaans afgesloten Prinsenkapel, was de kooromgang zo toegankelijk dat enige bescherming van de kostbare monumenten gepast leek. Het hek voor het monument van Engelbrecht I moet door zijn bewerkelijkheid relatief kostbaar zijn geweest en is een staal van kunstsmeedwerk. Drie zware staanders, op de hoeken en één in het midden, geven structuur aan de twee in principe identieke helften van het gotische smeedwerk. Deze drie met een vlakke knop afgesloten staanders zijn, evenals de vierentwintig (twee maal twaalf) lichtere spijlen daartussen, opgebouwd als zich naar boven verjongende steunberen. De lichtere spijlen worden bekroond door een Franse lelie (fleur de lis) en tussen deze spijlen bevindt zich telkens een vanaf een driepasboog opstekende driebladige bloem;

onder deze driepassen bevindt zich helemaal beneden nog een driepasboog en op ongeveer de halve hoogte van het hekwerk een in tweeën gedeelde lancetboog, die ook een, wat kleinere, Franse lelie draagt. Helemaal aan de zijkanten en ten oosten van het midden met een tussenruimte van vijf driepas- en lancetbogen, ontbreekt deze invulling op een in een punt uitlopende boog na. Net boven deze lancetbogen is met acht rondstaven vlechtwerk aangebracht rond de lichtere spijlen, de oprijzende



A

B

134 Scherf van een geknielde, biddende man. **A** Huidig restant (foto RDMZ, 2000). **B** Nog compleet (foto RDMZ, anoniem, ca. 1919).

kleinere lelietakken, en de punten. Een tweede vlechtband is aangebracht met zes rondstaven als bovenrand van het hek en wel om de bekronende reeks bloem- en lelietakken. Een vergelijkbaar, maar enigszins later en wat betreft de decoratieve invulling van de benedenhelft renaissance hekwerk bevindt zich in het ijzerwerkmuseum Le Secq des Tournelles te Rouen, waarvan een Italiaanse of Zuid-Nederlandse oorsprong wordt verondersteld in de latere zestiende eeuw.[238]

JK

29 Twee scherven van een geknielde, biddende man

Onbekende glasschilder, ca. 1520

Gebrandschilderd glas (twee delen), 6,5 × 4,8 cm (zonder lood)

Verblijfplaats
Paneel I-C4 (afb. 273) van het schervenraam in het Herenkoor (zie ook cat.nr. 68)

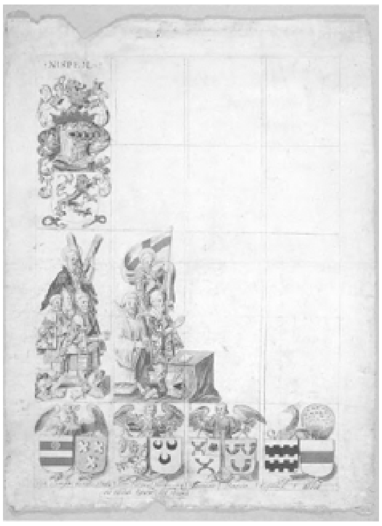
Herkomst
Onbekend (waarschijnlijk in 1907 gevonden bij het openen van de nis achter het altaar in het Herenkoor)

Uit bronnen is bekend dat er in de Onze-Lieve-Vrouwekerk op zijn minst acht gebrandschilderde glazen moeten zijn geweest.[239] Een ervan bevond zich in het oude Herenkoor. Het nieuwe Herenkoor werd in 1533 voorzien van een serie glazen met afbeeldingen van de voorouders van Hendrik III (cat.nr. 36). Uitgezonderd de bewaard gebleven restanten van twee van de glazen in het Herenkoor, is er in de Onze-Lieve-Vrouwekerk geen enkel gebrandschilderd glas *in situ* meer aanwezig. Er zijn nog wel scherven bewaard gebleven; sommige werden in 1907, bij de opening van de nis achter het altaar, los aangetroffen in het Herenkoor, andere bleven over bij de restauratie in 1919-1924 van de twee sluitingsvensters van het Herenkoor. Al deze scherven werden samengebracht in vijf panelen, die geplaatst zijn in het middelste venster van het Herenkoor. De scherven in paneel II-V (afb. 273B-E) zijn waarschijnlijk allemaal afkomstig van de renaissanceglazen van het Herenkoor; die van paneel I waarschijnlijk allemaal van buiten de kapel (zie cat.nr. 68).

De oorspronkelijke herkomst van het fragment van de geknielde, biddende man is niet bekend (afb. 134). Uit een foto in het archief van de RDMZ blijkt dat de knielende figuur - met opengeslagen boek in het gras op de voorgrond - nog compleet was tijdens het onderzoek voorafgaande aan de restauratie van het gebrandschilderde glas in het Herenkoor, in 1919-1924 (afb. 135). Ook is het niet mogelijk gebleken om de andere scherven van paneel I te koppelen aan de vensters die uit bronnen bekend zijn (zie cat.nr. 29). In de Van Nispenkapel bevond zich een glas waarvan de voorstelling deels bekend is door een zeventiende-eeuwse tekening. Deze tekening werd gemaakt om de wapens, die op het glas voorkomen, vast te leggen (afb. 135). Het glas dateert waarschijnlijk uit 1510-1515 en bevat voorstellingen van vier generaties van het geslacht Van Nispen.[240]

Een ander glas dateerde uit de jaren twintig van de zestiende eeuw. In 1521 werd namelijk een in Dongen wonende man door een Bredase rechtbank veroordeeld omdat hij het schepencollege van Gilze had beledigd. Als boete moest hij 18 gulden betalen voor een glas voor het in aanbouw zijnde Onze-Lieve-Vrouwekoor. De Onze-Lieve- Vrouwebroederschap bepaalde - volgens de vermelding in het vonnisboek - wat er moest worden afgebeeld: een 'Maria in de zon' met een knielend votieffiguur voorzien van het opschrift:

> 'Cornelis Jan Claessz, wonende tot Dongen, heeft dit gelasen venster gegeven ter beternisse, van dat hij opte eere ende eedt van scoutet ende scepenen van Ghilze afdragende woorden gesproken hadde.'[241]



135 Anoniem, pen en penseel in kleur, 58 × 44 cm. Kopie van een verdwenen tekening van een gebrandschilderd venster in de Van Nispenkapel. Geannoteerd boven: ‘Epitaphe alsoo die teghenwoordich tot Breda in de kercke staet alwaer die Van Nispens eertijts ghewoont hebben’; bij de wapens, boven: ‘Nispen’; onder: ‘Van Campe, Van der Linden, Van Nispen (dit vande Havene), Van der Leck (uit Polanen), V Laeracke, Hoorne, Rijfhoeck, Werve’. Groningen, Groninger Archieven, Archief Menkemaborg en Dijksterhuis, toegang 613, inv.nr. 1375.

136 Glas met de afbeelding van Engelbrecht II. Collectie Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. NG 361 (foto idem).

Met het in aanbouw zijnde Onze-Lieve-Vrouwekoor bedoelde men waarschijnlijk de afgescheiden westelijke travee van het Herenkoor. Zoals in hoofdstuk 6 is beschreven, zal deze travee door Hendrik III zijn afgestaan aan de Onze-Lieve-Vrouwebroederschap ter vergroting van hun koor in het noordertransept.

Een aantal bronnen maakt melding van het plaatsen van glazen: in 1539 (waarschijnlijk in het noordelijke venster van het transept) en rond 1585 (in het zuidelijk transeptvenster).[242]

In het oude Herenkoor bevond zich waarschijnlijk een glas dat de afgezette heer van Dongen, Joost Roelofsz van Dalem, in 1504 ter verzoening had geschonken en waarvan het opschrift luidde:

‘Jan van Daelem, heer van Dongen was, tot beternisse gaf dit glas anno MDIV’.[243]

Op het moment dat het doopvont in 1540 werd geplaatst, betaalde men Peter van Beers niet alleen voor de kraan van het doopvont, maar ook voor ijzerwerk ten behoeve van het te plaatsen gebrandschilderde glas in de doopkapel.[244]

In 1569 vervaardigde Otto van Ewijck in opdracht van Claas van Assendelft een glas voor zijn familiekapel gelegen aan de noordzijde van het schip.[245]

In 1587 doneerde Nicolaas Heys een bedrag voor het herstel van een glas vlak bij de toren, die zijn oom had geschonken.[246]

De laatste bron over gebrandschilderde glazen in de kerk is een vermelding in de Domeinrekeningen uit 1639 (zie cat.nr. 68).

In de collectie van het Rijksmuseum ten slotte bevindt zich een deel van een glas waarop Engelbrecht II is afgebeeld (afb. 136).[247] Lutterveld, die het glas aankocht, achtte het mogelijk dat het uit omstreeks 1500 daterende fragment uit Breda zou komen, al meende Helbig dat het uit Diest afkomstig was.[248]

GvW

30 Grafzerk van Hieronymus van Oesterzeel

137 Grafzerk van Hieronymus van Oesterzeel, 1529 (foto RDMZ, 2001).

(midden van het koor)

Onbekende kunstenaar, 1529

Doornikse steen, 228 × 116 × 19 cm
Randinscriptie in gotische letters: *Hic* + *est* + *sepultus / venerabilis* + *vir* + *dns* + *Jeronim'* + *de* + *Oesterzeel* + *canonic'* + *hui' / eccle'* + *obyt a*^{o} + *XV*^{c} + / *XXIX' mensz* + *septebre* + *die* + *XXI* + *C'* + *aia* + *requiescat* + *in* + *pace* +

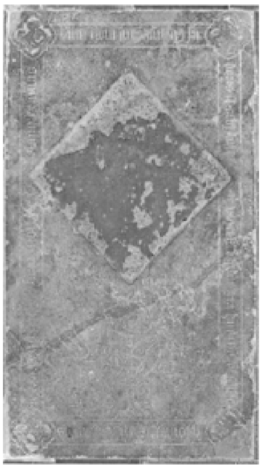
Literatuur
D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 291; Kalf (1912), 118; Steenkamp (1923), nr. 40 (transcriptie 1539); Bloys van Treslong Prins (1924), 94 nr. 27; Greenhill (1976), 180 (met datum 1530); Goossens & Dekker-Peek (1994), 30 nr. 40; Van Dijk (1995), 70, 72 en 75; Van de Garde & Massop (1996-97), 1 nr. 93

Kanunnik Hieronymus van Oesterzeel is afgebeeld in priestergewaad, met albe, amict, kazuifel en manipel. Hij staat op een perspectivisch weergegeven tegelvloer, maar zijn hoofd, zonder hoofddeksel, ligt op een kussen met kwasten op de hoeken. Midden op de aurifrisia van het kazuifel is een uitsparing te zien, waarop vroeger in een ander materiaal een kelk was weergegeven. Ook het wapen boven zijn hoofd tussen twee festoenen was vroeger in een ander materiaal weergegeven.

De figuur is omgeven door twee kandelaberzuilen op postamenten die een gedrukte boog dragen. Om alles heen bevindt zich een brede rand met op de hoeken een vierpas doorbroken door een vierkant, waarin de vier evangelistensymbolen zijn weergegeven. De rand toont tussen twee lijnen de in het Latijn gestelde inscriptie in de gebruikelijke formulering.

De techniek is die van uitsparing en laag reliëf met graveerwerk. De figuur is nogal gedrongen en de draperie van de kleding is overdreven druk en zwaar. Deze stijl komt overeen met die van enkele zerken in bijvoorbeeld Kapelle en elders in Zeeland.[249] De traditionele evengelistensymbolen hebben wel een overtuigende

vormgeving en ook de renaissance-kandelaberzuiltjes zijn sprekend. Het geheel is een kundige, maar enigszins plompe weergave. De steen getuigt van de vooruitstrevendheid en de rijkdom, de inscriptie spreekt van ‘venerabilis vir dominus... canonicus’, van de



138 Grafzerk van Johannes Januensis, 1529 (foto RDMZ, 2001).

toenmalige kanunnik. Hij was al kanunnik in 1514 en een familielid (broer?), Dirk van Oesterzeel, was in 1522-1523 schepen van de stad.[250]

HT

31 Grafzerk van Johannes Januensis

(noordelijke kooromgang)

Onbekende kunstenaar, 1529

Hardsteen, 200 × 116 × 17 cm
Inscriptie in gotische letters in tekstrand, beginnend linksboven (deels aangevuld uit Bloys van Treslong Prins): *Cum novi & incognitique su/doris morbi Antverpiae vigentis vitadi gra huc me cotulisse ipsomet morbo humanis / exemptus hoc sub saxo mortale reliqui exuvias*

Literatuur
Van Goor (1744), 83; Kalf (1912), 118; Steenkamp (1923), nr. 77 (met onbegrijpelijke inscriptie); Bloys van Treslong Prins (1924), 112 nr. 91; Goossens & Dekker-Peek (1994), 33 nr. 77; Van de Garde & Massop (1996-97), 54 nr. 148

De zerk van Johannes Januensis heeft een inscriptierand met vierpassen op de hoeken waarin de gebruikelijke evangelistensymbolen (afb. 138). In het midden van de zerk ziet men een grote ruit, die links en rechts de inscriptierand doorbreekt. De ruit moet vroeger een koperen plaat hebben bevat met daarin een inscriptie die bekend is uit Van Goor, luidende ‘JOHANNI JUSTINIANO JANUENSI, mercatori fido proboq.

139 Grafzerk van Françoise Draeck, 1531 (foto RDMZ, 2001).

florente adhuc aetate vita functo, Jeronimus frater lugens posuit. Vixit annos 36. Menses 6. dies 2. obiit a^{o} 1529 die 2. Octobr.' Deze laatste inscriptie vermeldde dat de zerk was bedoeld voor Johannes Justinianus Januensis en dat hij in opdracht was gegeven door zijn broer Jeronimus.

Het opvallendste van de zerk is de genrevoorstelling onder de ruit, in een vrije graveertechniek. We zien Sint Joris te paard op een heuvelachtig terrein met een voor het paard op de grond liggende draak. De draak heeft vleugels en een opgeheven kop met geopende muil waarin zich een pijl bevindt. De reden waarom Sint Joris hierop vookomt, is onbekend en heeft niets te maken met de naam van de overledene. Een dergelijk vrij tafereel komt niet vaak voor, maar kan vergeleken worden met een figuur te paard op een zerk in Brouwershaven.[251]

De zerk is niet alleen gebroken in vier stukken, ook de gravering is nogal afgesleten. Driekwart eeuw geleden kon men de voorstelling nog goed onderscheiden en de destijds gemaakte tekening (zie Steenkamp, 1923) geeft een goed inzicht in dit vrij weergegeven tafereeltje. Uit dit alles blijkt nog eens hoe kwetsbaar grafzerken zijn en hoe schadelijk het lopen over de zerken is, terwijl het toch vaak om belangrijke en interessante kunstvoorwerpen gaat.

HT

32 Grafzerk van Françoise Draeck

(noordoostelijke kooromgang)

Onbekende kunstenaar, 1531

Hardsteen, 170 × 85 × 14 cm
Randinscriptie in gotische letters: *Hier leet / begr / Fransoise Draeck Joes Draeckx dochter / die sterf a^{o} / MV^{c} XXXI de XI° dach in januario*
Wapen: gevierendeeld a en d een gevleugelde draak, b en c drie kepers

Kwartierwapens: 1 als hoofdwapen, 2 een dwarsbalk vergezeld rechtsboven van een zespuntige ster, 3 twee lelies en in een vrij kwartier drie vogels, 4 een dwarsbalk vergezeld van twee maliën

Literatuur
D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 161-162; Kalf (1912), 118; Steenkamp (1923), nr. 24; Bloys van Treslong Prins (1924), 109 nr. 80; Goossens & Dekker-Peek (1994), 29 nr. 24; Van Dijk (1995), 72 en 75; Van de Garde & Massop (1996-97), 43 nr. 70

Het opvallendste kenmerk van de zerk van Françoise Draeck is de fraai vormgegeven engel, die een groot deel van de zerk vult (afb. 139). De engel staat losjes op een golvend grondje met een graspol. De soepel vallende kleding lijkt enigszins op die van de vrouwenfiguur op de Magdalena-zerk (cat.nr. 55) en is uitgevoerd in dezelfde techniek van uitsparing, laag reliëf en gravering. Op de hoeken van de inscriptierand zijn vier wapenschilden afgebeeld, waarbij het wapen in de rechterbovenhoek hetzelfde is als het hoofdwapen dat door de engel wordt gedragen.

De goed weergegeven figuur van de engel en de manier waarop die de ruimte vult, maken deze zerk tot een fraai kunstvoorwerp, geslaagder dan verschillende andere zerken met wapendragende engelfiguren, die nogal eens te klein, te gedrongen of met een te groot schild worden weergegeven.[252]

HT

33 Grafzerk van Anna van Mehlz

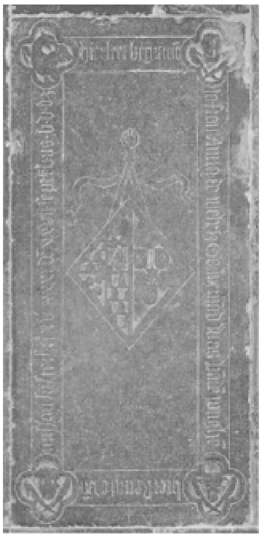
(kooromgang)

Onbekende kunstenaar, 1531

Hardsteen, 144 × 72 × 11 cm
Randinscriptie: *Hier leet begrave / joffrou Anna de Mehlz gouvernad was va de jonghe /*

heer Renato va / Nassau sij sterf a° XV^c XXXI de XXVIII sept b.v.d.z.
Wapen: gedeeld: A gevierendeeld, a en d twee palen van vair, b en c drie rozen 2 en 1, B zespuntige ster vergezeld van drie schildjes

Literatuur
D'Yvoy (1784), 1; Backer van Leuven (1881), 244; Steenkamp (1923), nr. 1; Bloys van Treslong Prins (1924), 87 nr. 1; Goossens & Dekker-Peek (1994), 26 nr. 1; Van de Garde & Massop (1996-97), 50 nr. 87



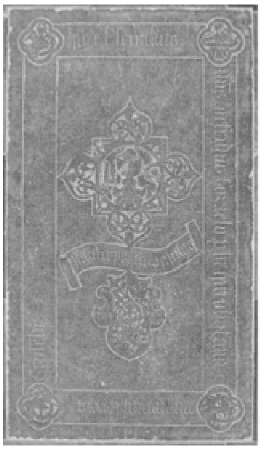
140 Grafzerk van Anna van Mehlz, 1531 (foto RDMZ, 2001).

De zerk van Anna van Mehlz, gouvernante van René van Chalon, is een goed voorbeeld van een traditionele laatgotische wapenzerk (afb. 140). Op de vier hoeken zien we de vier evangelistensymbolen in vierpassen. Daartussen is binnen twee gegraveerde lijnen de randinscriptie aangebracht in gotische minuskels. In het rechthoekige middenveld zien we een ruitvormig schild, opgehangen aan een koord dat met een lus na een knoop aan een ring is bevestigd; de ring is weergegeven als genageld in de steen.

De afbeelding van deze zerk is zeer geslaagd vanwege de evenwichtige verdeling van alle onderdelen, de fraaie en evenwichtig verdeelde letterweergave van de inscriptie, de consequente frontale voorstelling van de evangelistensymbolen en de overtuigende ophanging van het hoofdwapen aan koord, lus, ring en haak. Gezien de datum, 1531, had men een modernere zerk kunnen verwachten, maar dit doet niets af aan de voortreffelijke tekening van het, traditionele, geheel.

De tekening die Steenkamp van deze zerk in 1924 publiceerde, tezamen met vele andere, blijkt in werkelijkheid toch niet zo precies te zijn als algemeen werd aangenomen. Vooral de ophanging van het wapenschild blijkt incorrect weergegeven, terwijl de hele tekening een te afgewerkte indruk maakt. Kort gezegd, de zerk zelf is fraaier dan de tekening doet vermoeden. Dit alles wijst erop dat men voorzichtig dient te zijn met de beoordeling van zerken waarvan we vanwege de afgesleten toestand nu aangewezen zijn op eerder gemaakte aftekeningen.
HT

34 Grafzerk van Loefridus Cornelii



141 Grafzerk van Loefridus Cornelii, 1534 (foto RDMZ, 2001).

(schip, voor orgelbalcon)

Onbekende kunstenaar, 1534

Hardsteen, 173 × 101 × 13 cm
Randinscriptie in gotische letters: *hic est sepultus / dñs Loefridus Cornelij pbr qui obijt ano / XV^{c} XXXIIIJ tercia / Septebr*
Op de banderol: *Facit experie[n]tia cautius*
Wapen: gedamasceerd

Literatuur
Steenkamp (1937), 196 en 197; Bakker (1937), 351, 355 nr. 34; Goossens & Dekker-Peek (1994), 50 nr. 34; Van de Garde & Massop (1996-97), 192 nr. 24

Dit is een priesterzerk met miskelk en initialen LC in een vierpas-medaillon met ezelsrugbogen en arabesken (afb. 141). Op de hoeken bevinden vierpassen met de evangelistensymbolen en onder de banderol is het met damascering (arabesken) gevulde wapen in geschulpt schild te zien.

Deze laatgotische zerk vertoont reeds renaissancistische trekken in de arabeskversiering, de vorm van het schild en de romeinse kapitalen van de initialen LC, die corresponderen met de in de randtekst vermelde priester (‘pbr’ is de afkorting van *presbyter*).

De steen, die in de oudere *Literatuur* niet wordt vermeld en nagenoeg ongeschonden bewaard is gebleven, is bij de restauratie van het schip tussen 1923-1937 onder de plankenvloer te voorschijn gekomen. Bij de laatste restauratie werd hij teruggeplaatst van de zuidbeuk naar het schip.

TG

Eindnoten:

1 In: Leroy, *Notitie Marchionatus* (1678) en later in *Le Grand Theâtre Sacré du Duché de Brabant*, II, 188 (1729).
2 Breda, GA, archief Kerkvoogdij, III-8.
3 Breda, GA, nr. 1965-160.
4 Breda's Museum, nr. SB 999.

5 Breda, GA, Archief Kerkvoogdij N.H. Gemeente.
6 Ligtenberg (1914), 137.
7 Zie hoofdstuk 2 en Tummers (1994), 240.
8 Breda, GA, CKAP, fol. 65.
9 Roggen (1943), 120 en Tummers (1994), 242.
10 Collectie Koechlin, Rijswijk.
11 Breda, GA, inv.nr. 1965-168.
12 Breda, GA, Archief Kerkvoogdij N.H. Gemeente (glasnegatief).
13 Vergelijk Tummers (1994), afb. 1.
14 Afschrift o.a. in het Koninklijk Huisarchief, Den Haag, inv.nr. II, 166a-12 en Breda, GA, Collectie Havermans, Afd. IV-1,514, katern 4, 13.
15 Paquay (vriendelijke mededeling) vermoedt dat de verplaatsing samenhangt met de bouw van een nieuwe sacramentstoren op de plaats van de Polanen-tombe. Voor een eerdere verplaatsing, kort na 1410, naar het nieuwe hoogkoor, is geen bewijs, hoewel dit in de literatuur vaak is vermeld. Van Goor (1744), 27 noemt uitdrukkelijk één verplaatsing, ten tijde van Hendrik III.
16 Ligtenberg (1914), 142.
17 Ligtenberg (1914), 143 en afb. 7.
18 Bijvoorbeeld de zerk voor Jan van Leckerkerck (1452), zie Steenkamp (1923), nr. 85; Bloys van Treslong Prins (1924), 98 nr. 35; Van de Garde & Massop (1996-97), 24 nr. 166.
19 Met dank aan drs L.H. Verberne, Zwolle.
20 Tent.cat. Breda (2000), resp. nrs 2, 190-191, 10, 46.
21 Juten (1910), 149. Voor de godslamp wordt olie gelegateerd.
22 Van Keppel (1904), 86 (ontleend aan *'Fragmenten uit eenige losse bladen van een oud boek over de ommegangen te Breda*', niet gedateerd).
23 Van vóór 1552 is niets met zekerheid bekend over het (gedeeltelijk) gebruik van koper door Bredase goud- en zilversmeden. De ambachtsbrief van 1552 verbiedt het vergulden of verzilveren van koperwerk, ook als dit *'kerckwerck*' is (Tent.cat. Breda (2000), 342, art. 24).
24 Breda, GA, Rekening kapittel m.b.t. 'absenten', 1488/89, fol. 17r. Voor de reparaties ontvangt Piggen 0,5 respectievelijk 0,12 stuiver (met dank aan drs V.C.J. Paquay, Nijmegen).
25 Van Keppel (1904), 51, nr. 170. Hiervoor wordt 3 1/2 stuiver betaald.
26 Van Keppel (1904), 51, nr. 240. Aan *'peter rijckke gouijtsmijt'* worden 3 stuivers betaald.
27 Van Keppel (1904), 51, nr. 231. Aan *'roloff paulss'* worden 20 stuivers betaald.
28 Breda, GA, Kerkrekening, 1549, 290. Voor de reparatie ontvangt Ryckouts Loonen 30 stuivers en 2 ort (met dank aan drs V.C.J. Paquay, Nijmegen).
29 Cuypers (1849), 328-379; Van Gelder (1955); Tent.cat. Breda (2000), 38-42, nrs. 197-200. Ook in 1625 werd noodgeld geslagen. Onbekend is of daartoe kerkelijk zilver werd ingeleverd.
30 Breda, GA, Afd. H, nr. 721M, fol. 1r-12r. Deze rekening, met gespecificeerde ontvangsten en uitgaven gedaan voor het slaan van de noodmunten, geeft een uitgebreide lijst van al het ingeleverde zilverwerk.
31 Breda, GA, Stadsrekening 1590, geciteerd naar Van Goor (1744), 145; vergelijk ook: stadsrekening 1604, fol. 5, geciteerd door Kuyck (1898), 126.
32 Breda, GA, Archief kapittel Breda, afd. III-273, inv.nr. 12 (met dank aan drs V.C.J. Paquay, Nijmegen).
33 Tent.cat. Breda (2000), 173-175, nrs. 190-195.
34 De twee Bredase monstransen in Uden zijn afkomstig uit de Petrus' Bandenkerk in Bergeyk/'t Loo en de Luciakerk in Mierlo, de monstrans in Zevenaar uit de Andreaskerk aldaar en die in Brussel uit de Begijnhofkerk in Tongeren.
35 Juten (1909), 134, afb. 135; Knippenberg (1968), 272; Knippenberg (1970), 64. Er zijn verscheidene andere Bredase meestertekens met een vogel, alle later te dateren: 'naar links gericht, op tak' (Bastiaan Koningh, wz. 1682-1763), 'naar rechts, met gespreide vleugels' (Wilhelmus Norbertus Verlegh 1765-1847), 'naar links' (Breda of Bergen op Zoom, wz. ca. 1775-1800).
36 Onder meer: Knippenberg (1968), 273; Knippenberg (1970), 65; Keuze aanwinsten 1983, 124; Tent.cat. Breda (2000), 173.
37 Voor de datering is veel dank verschuldigd aan prof.dr J.M. Fritz te Münster.
38 Knippenberg (1967), 67; Fritz (1982), 113, 126, nr. 459; Tent.cat. Nijmegen (1983), nr. 1.
39 Tent.cat. Breda (2000), 273-274, 290-291.
40 Archief edelsmidse Brom, inv.nr. 3739 (Katholiek Documentatie Centrum, Katholieke Universiteit Nijmegen).
41 Margry & Caspers (1998), 185-188, 755-757, 800-804.
42 Merkelbach van Enkhuizen (1960), 21-22.
43 De ronde houder is na overbrenging vanuit de te slopen Barbarakathedraal (afgebroken 1969) geruime tijd onvindbaar geweest (vgl. Margry/Caspers (1998), 186).
44 Idem, 22.
45 Margry & Caspers (1998), 757. In 1632 oppert de norbertijn Augustinus Wichmans een overbrenging naar Breda, en daarna mogelijk naar Den Bosch (Wichmans (1632), 543); de

biograaf van het bisdom Breda, pastoor Joannes Baptista Krüger, acht Sprundel een mogelijke bestemming (Krüger (1878), 218; vgl. ook Toebak (1995), 248).
46 Idem, 22; Toebak (1995), afb. t.o. p. 187; Margry/Caspers (1998), 800-801. Aan het kruisje werden later een barokke stralenkrans en een voet toegevoegd.
47 Margry & Caspers (1998), 185-188.
48 Over het handschrift werd gepubliceerd door de Bossche archivaris Cornelis Hermans (1841, 213-245; 1845, 293-328); met transcripties naar kopie resp. origineel), L. Wirth (1893; met transcriptie) en A.J. Stakenburg (1948).
49 Transcriptie van L. Wirth (1893, 23, regel 3).
50 Idem (1893, 36, regels 525-528).
51 Van Keppel (1904), 83 (ontleend aan '*Fragmenten uit eenige losse bladen van een oud boek over de ommegangen te Breda*', niet gedateerd).
52 Wirth (1893), 22. De een jaar eerder overleden plebaan wordt abusievelijk aangeduid als 'A. van Dijk'.
53 Ter Kuile (1986), 84-86 cat.nr. 106, 108-111; Hoos (1987), 105 cat.nr. 49-50.
54 Leuven (1979), 271-273 cat.nr. XI.1-2.
55 Lucas I:28-29.
56 Voor het type van de bank en het hierna te noemen tresoor, zie: Catalogus Zwolle (1980), 25-41.
57 Lucas I:38.
58 Van Keppel (1903/04), 15.
59 Van Keppel (1903/04), 16.
60 Kalf (1912), 79-80.
61 Voor een afbeelding, zie: Frère (2001), 60 (Robert Campin), 69 (Rogier van der Weyden).
62 Panofsky (1971), 131-148 (Chapter: Reality and Symbol in Early Flemish Painting: 'Spiritualia sub methaphoris corporalium').
63 Salzer (1967), 541-545.
64 Zie voor broederschap, koralen en lof: Paquay (2001), 35-37, 43-45; over de zijkapel zie Paquay (1999).
65 Met dank aan V. Paquay voor de relevante informatie.
66 De Voragine (1993), I, 272.
67 Le Blanc (1986), 19-33.
68 Mulder (1903), 145.
69 Van Keppel (1903/04), 17.
70 Archief RDMZ, doos 331:11/04/63 brief van ir. J de Wilde aan directeur RDMZ.
71 Haakma Wagenaar (1991), 7-8, 12.
72 Kalf (1912), 77.
73 Paquay (1999, 'altaren en fundaties'), 17-19.
74 Van Goor (1744), 298.
75 Peeters (1985), 316, 373 (overzicht van de altaren).
76 Le Blanc (1987), 177.
77 Phaff (1985), 56
78 Buyle, Bergmans (1994), 83-84.
79 Grieten, Bungeneers (1996), 233: 'Hoe de iconografie van deze in 1989 gerestaureerde gewelfschildering moet geïnterpreteerd worden, is vooralsnog een raadsel'.
80 Por (1940a), 229-232.
81 Por (1940a), 234-238.
82 Buyle, Bergmans (1994), 78-79; Le Blanc (2002), 29-56.
83 Van Keppel (1904), 48.
84 Van Keppel (1904), 49.
85 Van Keppel (1904), 48.
86 Van Keppel (1904), 49.
87 Van Keppel (1904), 48-49.
88 Krause (1987).
89 Van der Ploeg (2001).
90 Haakma Wagenaar (1991).
91 Van der Ploeg (2001).
92 Bijvoorbeeld het Christusbeeld van de hand van Meester Arnt (1476), thans in Museum Kurhaus, Kleef.
93 Krause (1987).
94 Haakma Wagenaar (1991), 4.
95 Notulen begeleidingscommissie d.d. 18 april 1996.
96 Notulen begeleidingscommissie d.d. 18 april 1996.
97 Dit is ook gesuggereerd door Haakma Wagenaar (1991), 3-4.
98 Hiervan is ook sprake bij de gewelfschilderingen van het koor in de Sint-Janskerk te 's Hertogenbosch: Le Blanc (2002), 29.
99 Van Goor (1744), 88.

100 Van Keppel (1904), 19.
101 Cerutti (1960), 10.
102 Gebaseerd op Haakma Wagenaar (1991), 5.
103 Van Nieukerken (1933), aangehaald door Haakma Wagenaar (1991), 5.
104 Deze gegevens zijn gebaseerd op een brief van H. Kurvers (Rijksdienst voor de Monumentenzorg), gericht aan A. van Grevenstein en P. le Blanc, d.d. 10 oktober 1996.
105 Witsen Elias (1949), 12 en afb. 3. Op deze afbeelding, alsmede op twee foto's en op twee tekeningen van doorsneden van de koorbanken uit het archief van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg te Zeist is te zien dat voor de eerste rij banken, aan de noord- en zuidkant een lezenaar liep; foto van de noordelijke koorbanken, de Hoog, 21-09-1906; foto van de zuidelijke banken, de Hoog, 30-07-1910; tekening doorsnede gestoelte en zetel, G. de Hoog, september 1906. Hieruit kan geconcludeerd worden dat de lezenaar in ieder geval tot 1910 deel uitgemaakt heeft van het gestoelte. Uit de inventarisatie van de Stichting Kerkelijk Bezit Nederland (SKKN) uit 1982 blijkt dat de lezenaar op dat moment niet meer aanwezig is. In welk jaar de lezenaar is verwijderd en wat er vervolgens mee is gedaan is onduidelijk.
106 's-Hertogenbosch (1991), 5-18.
107 Debergh (1982), 13.
108 Van Goor (1744), 78, 431, 438 nr. 29; Verspaandonk (1983), 21.
109 Over de grootte van het kapittel in 1372 lopen de meningen uiteen. Gooskens (1981), 21-22, geeft in zijn artikel een overzicht van de verschillende opvattingen. Een aantal van twaalf lijkt het meest plausibel te zijn.
110 Steppe (1979), 96; 's-Hertogenbosch (1991), 19-28. In het koorgestoelte van de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch vond eenmaal een vergadering van het Gulden Vlies plaats. Ook in koorgestoeltes te Brugge en Gent werden vergaderingen van het Gulden Vlies gehouden. Deze informatie illustreert dat koorgestoeltes ook voor wereldlijke vergaderingen werden gebruikt. In Breda heeft nooit een vergadering plaatsgevonden van het Gulden Vlies. Wel is het mogelijk dat hier naast kapittelvergaderingen ook andersoortige bijeenkomsten in het koor werden gehouden.
111 Jensma (1983), 93.
112 Gooskens (1981), 26-27.
113 Steppe (1973), 43.
114 Inventarisatie SKKN (1982), 11, nr. 12 concludeert ten onrechte naar aanleiding van het gewaad en houding dat de figuur Elisabeth van Hongarije voorstelt.
115 Verspaandonk (1983), 40.
116 Ibidem.
117 Inventarisatie SKKN (1982), 12, nr. 44. Hier wordt de figuur met de banderol als een profeet geduid en wegens het ontbreken van vleugels niet als de engel Gabriël. In annunciatie-voorstellingen komt de aartsengel echter ook ongevleugeld voor.
118 Verspaandonk (1983), 40.
119 Witsen Elias (1949), 37.
120 Pedzoldt (1973), kol. 304 t/m 311.
121 Verspaandonk (1983), 42.
122 Steppe (1973), 70, afb.17.
123 Paquay (1999, 'Altaren en fundaties'), 21-22. Volgens Paquay is het idee van een Barbaradevotie ontstaan uit foutieve informatie. Uit de grote aandacht voor Barbara op de koorbanken blijkt echter dat al in de vijftiende eeuw sprake is van een bijzondere Barbaradevotie. Van Goor vermeldt zelfs een toewijding van de kerk aan Barbara; Van Goor (1744), 78. Er is nog een bron waaruit een vroege Barbaradevotie blijkt, namelijk een reisgeschrift van de Moretussen uit 1668; Sabbe (1924), 80.
124 Voor de mogelijke betekenis van de tweeënzestig scènes van de misericordes hebben we ons voornamelijk gebaseerd op: Verspaandonk (1983). Met de telling wordt aan de noordelijke schipzijde begonnen, op de achterste rij omdat daar de plaatsen voor de belangrijkste geestelijken zich bevonden.
125 Deze misericorde, alsmede nummers 5, 16, 18, 32 en 37 werden in 1944-1945 gesneden door beeldhouwer M. van der Poel.
126 Verspaandonk (1983), 142.
127 Ook volgens Verspaandonk (1983), 102 is hier een vrouw afgebeeld.
128 Verspaandonk (1983), 110.
129 Witsen Elias (1946), 92. Stuvel (1946), 54
130 Steppe (1973, 52) denkt aan een herbergierster die dronkenschap en vrouwenmacht symboliseert.
131 Verspaandonk (1983, 72) duidt deze figuur als vrouw.
132 Stuvel (1946), 54.
133 Lorenzi (1997), 123. Volgens de inventarislijst van de SKKN is hier een monster met mannenkop afgebeeld. Inventarisatie SKKN (1982), 11, nr. 28.
134 Stuvel geeft als betekenis: 'onnut werk doen'. Stuvel (1946), 54.
135 Stuvel (1946), 19.

136 Kraus en Kraus (1975), 12.
137 De keuze van de thema's van de indeling zijn gebaseerd op die van Kraus en Kraus (1975), passim. Zij hebben de profane afbeeldingen op Europese koorbanken ingedeeld in categorieën.
138 Verspaandonk (1980), 47-51. Debergh (1982), 16.
139 Kraus en Kraus (1975), 10.
140 Voorbeelden van de vaak zeer complexe arbeidsverdelingen en opdrachtsituaties en de daaruit voortvloeiende conflicten in: Bierens de Haan (1921), Steppe (1973) en Witsen Elias (1949).
141 Met name in het beeldsnijwerk op de wangen zijn volgens Witsen Elias (1937), 94-95; Witsen Elias (1949), 39; Verspaandonk (1983), 18, meer handen herkenbaar.
142 Stilistische verschillen kunnen ook andere oorzaken hebben, zoals het gebruik van de verschillende voorbeelden.
143 Witsen Elias (1949), 39. Verspaandonk (1983), 18. Steppe (1973), 177.
144 Coppens (1941).
145 De oudste gildebrief van de steen- en houtbewerkersgilde dateert van 1443. Cerutti (1961), 26.
146 Van de kerk van Tongerlo is bekend dat een aantal Norbertijnen inclusief vaklieden koorgestoeltes in andere kerken bekeken. Ook vanuit Diest werd iemand met deskundigen op inspectietocht gestuurd. Steppe (1973), 32.
147 Van Woudenberg (1998), 36.
148 Verspaandonk (1983), 20.
149 Verspaandonk (1983), 6, 34.
150 Wat er gebeurd is met de gevonden fragmenten na de vondst ervan is niet bekend. Het beeldhouw- en steekwerk is niet meer in de kerk aanwezig.
151 Dit wordt vermeld in een artikel in de *Bredasche Courant* geschreven door van Nieukerken (1936).
152 Van Haastert (1986).
153 Correspondentie RDMZ, doos 329/10305.
154 Paquay (1999, ‘Kerken en koren’), 7.
155 Paquay (1999, ‘Kerken en koren’), 7, n. 33.
156 Idem.
157 Van Keppel (1904), 49; Paquay (1999), Bijlage: rekeningen, z.p.nr. (kerkrekening 1586/87, fol. 23r).
158 Paquay (1999, ‘Kerken en koren’), 7, n. 34.
159 Paquay (1999), Bijlage: rekeningen, z.p.nr. (kerkrekening 1586/87, fol. 36r).
160 Van Hooydonk, typoscript (z.jr.), 9.
161 Steppe (1952), 129; Kalf (1912), 83.
162 Van Keppel (1904), 7; Paquay (1999, ‘Kerken en koren’), 7, n. 33.
163 's-Hertogenbosch (1991), 5-18.
164 Van Hooydonk, typoscript (z.jr.), 4; Paquay (1999), Bijlage: rekeningen, 58: Rekening van de kapittel-fabriek 1515-1517, fol. 3v.
165 *Repertorium* 2.1.4.3.
166 Delft-Gent (1961), 7-12.
167 Van Dijck (1973), 143-144; 's-Hertogenbosch (1981), 11; Peeters (1985), 346-348, 356.
168 Delft-Gent (1961), 39-40 cat. 31; Koldeweij (1985), 150-155.
169 Volgens de nieuwste bevindingen van Paquay (1999, ‘Kerken en koren’), 16-18.
170 Necrologium van het Begijnhof te Breda (circa 1500-1626), 70 (idem).
171 Zie Verhey's (1989) studie naar het *transi*-graf in Nederland.
172 De veel voorkomende kernboodschap hiervan luidde: ‘Ik was zoals jij, en jij zult worden zoals ik’. Deze identificatie van de levende met de dode was een van de sleutelelementen bij de inscripties die zo vaak op *transi*-grafmonumenten gevonden worden (zie ook Cohen (1975), 25).
173 Mulder (1902), 275-276.
174 Mulder (1902), 277.
175 Van Keppel (1902, *De Bredanaar*, idem *De Bouwwereld*). Van Keppel bestrijdt hier de opvatting van Mulder, die aannam dat er een gebeeldhouwde tekst had gestaan en dat deze zou zijn weggehakt zonder sporen achter te laten.
176 Verhey (1989, 59) neemt dit wel aan.
177 Mulder (1902), 279-282.
178 Het gaat hier om de ‘vroege’ auteurs van 1902: Van Keppel, Mulder, Juten, Weissman (1904 en 1908) en Kalf die in 1912 de gegevens samenvat.
179 Verhey (1989), 59. Hier baseert Verhey zich op Kalf (1912). Zie ook Verhey (idem) n. 113.
180 Tummers (1994), 243-244.
181 Panofsky (1964), 64.
182 Kloek (1986), 101, afb. 159.
183 Zie bijvoorbeeld in Panofsky (1964): de grafmonumenten van Bischop Richard Fleming, afb. 261 en van John Fitzalan, afb. 262.
184 Cohen (1975), 88, afb. 34 en 35.

185 Zie Panofsky (1964), afb. 267. Volgens Panofsky (1964, 65-66) gaat het hier niet om een *transi*-voorstelling, maar om een ironische parodie op het grafmonument van René's oom, Robert d'Anjou in de S. Chiara te Napels (Panofsky (1964), afb. 398).
186 Zie ook: Panofsky (1964), Cohen (1975), Vermeersch (1976), Verhey (1989).
187 Het heilige getal drie: de Drie-Eenheid van Vader, Zoon en Heilige Geest beheerst sinds de vroeg-christelijke tijd de profane en sacrale architectuur (bijvoorbeeld de triomfboog van Constantijn in Rome).
188 Cohen (1975), 1; Mâle (1949), 175.
189 Kloek (1986), 102, afb. 162.
190 Vos & Leeman (1986), 79.
191 Necrologium Breda, 70, 65; Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 16-18.
192 Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 16-18.
193 Juten (1902), 134 (Analectes, 38b, 134: 'Altare sancti Huberti secunde fundationis habet [...].'); idem, 126 (Analectes, 3. Hier is Juten over een eerste fundatie in 1378 onduidelijk: 'altare Jesu Christi et beate Marie Virginis modo in altari sancti Huberti [...]. In margine erat notatum: habet adhuc unam missam per hebdomadam ex augmentatione Joannis bastardi de Nassouwen, pro qua [...].'
194 Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 16-18.
195 Idem.
196 Idem.
197 Panofsky (1964), 56, 63.
198 Cohen (1975), 32.
199 Cohen (1975), 26-27, n. 44.
200 Cohen (1975), 84.
201 Cohen (1975), 74.
202 Panofsky (1964), Cohen (1975), Vermeersch (1976), Verhey (1989).
203 Cohen (1975, 189-194) classificeert 61 transi's in Frankrijk, 35 in Duitsland, 83 in Engeland, 1 in Zwitserland, 20 in de Lage Landen (het huidige België en Nederland) - waaronder de man in Breda - terwijl noch in Spanje, noch in Italië een transi-graf aanwezig was dat aan haar - perfectionistische (!) - criteria voldeed.
204 Zie n. 3.
205 Tummers 1994), 253.
206 Tummers (1994), 244; Verhey (1989), 65.
207 Cohen (1975), 189-194; *Monumenten in Nederland: Noord-Brabant* (Zwolle, 1997); Verhey (1989), 57-62; Tummers, 243-244.
208 Mulder (1902), 274-283.
209 Juten (1902), 299.
210 Van Keppel (1902, *De Bouwwereld*), 353.
211 Verhey (1989), 60.
212 Forsyth (1970, VII) geeft maar tenminste 25 afbeeldingen van Christus in grafleggingsscènes, waar Hij in houding en gebaar op de *transi* in Breda lijkt.
213 Weissman (1904).
214 John Frijters, *De Grote Kerk van Breda; Ontmoetingsplaats*, *oriëntatiepunt en centrum van geestelijk leven*, Breda 1998, 8.
215 Van Keppel (1902, *De Bredanaar*).
216 Mulder (1902). Volgens Peeters (1985, 36) komt 'meester Reinier of Reijnke (de) Brabander, die in 1424 zijn testament maakte, ondanks zijn mooie naam' niet als een van de bouwmeesters van de Sint-Jan in aanmerking.
217 Juten (1902), 306; Mulder (1902), 282.
218 Kalf (1902), 106; De Stuers (1902/1903), 4.
219 Klinckaert (1997), 118-120 en 314.
220 Bij het schrijven van deze entry is dankbaar gebruikgemaakt van vooronderzoek door Diewert Berben, Universiteit Nijmegen.
221 De Groot (1994), 61.
222 Timmers (1978), 34-35; Timmers (1980), 281.
223 Antwerpen (1969), 278-279 cat.nr. 2354, 340-341 cat.nr. 2438; Brescia (1974), 48-49 cat.nr. 63, 102-102 cat.nr. 150; Appuhn (1973), 38-39.
224 's-Hertogenbosch, RNB; afgebeeld bij Paquay (1987), afb. 6.
225 Collectie Breda's Museum.
226 Breda's museum, nr. ST 183 (20).
227 Zie voor Fierlants: Joseph & Schwilden (1988).
228 De arm van Maria van Loon ontbreekt al op de prent van Santvoort uit 1664.
229 Rotterdam, NAI, Cuypers-archief, nr. t 95 (tekening in rood potlood, 1023 mm × 662 mm en tekening van de achterzijde in pen en waterverf, 1275 mm × 728 mm).
230 Rotterdam, NAI, Cuypers-archief, t 95.
231 Tummers (1994), 243.

232 Zie Kamphuis (1996), 17-23.
233 Holleman (1953), 157-158 en Paquay (1987), 17.
234 Van den Eynde & De Roode 1996.
235 Overeem (1990).
236 Bij het schoonmaken in 1859 is ook natronloog gebruikt, dat wellicht de bron van het natriumsulfaat is.
237 Analyse door dr. Arie Wallert, Rijksmuseum Amsterdam met behulp van difractie en microscopisch onderzoek. Dat een dergelijke schoonmaak ook anders kan illustreert bijvoorbeeld de restauratie van het stenen koorgestoelte in het klooster Ter Apel, waar handmatig werd schoongemaakt met neutrale middelen.
238 Vaudour (1981), 12-13, afb.5.
239 Zie voor glasschilders in Breda: Kalf (1912), 96; Van der Boom (1940), 123; Cerutti (1960), 21-24.
240 Oud-Holland (1942), 176-177, afb. 4; Paquay (1999).
241 Van Goor (1744), 82; IJsseling (1969), 11; Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 26-29.
242 Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 26-27.
243 Le Roy, *Notitia*, 1678, lib. 9 cap. 3. Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 27, n. 156.
244 Kalf (1912), 96.
245 Holleman (1953), 121, n. 2, n. 161; Cerutti (1960), 21, n. 114; Paquay (1999, 'Kerken en koren'), n. 160.
246 Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 27, n. 162 (met verwijzing naar KR 1586-1587, fol. 16r).
247 Herkomst: collectie Paravicini, Genève (geveild in 1954 en gekocht door Kunsthandel Stücker te Bern; van deze in 1956 aangekocht door het Rijksmuseum).
248 Helbig (1968), 106: '1505 [dus kort na het overleiden van Engelbrecht II]: Nicolaas Rombouts Betaald 25 Rijnsche florijnen'.
249 Zie Van Dijk (1989), nrs. 43, 78, 82, 89 en 144.
250 Backer van Leuven (1881), 291.
251 Van Dijk (1989), nr. 28.
252 ergelijk bijvoorbeeld drie zerken te Hoedekenskerke en Kapelle: Van Dijk (1989), nrs. 49, 65 en 84.

‘Veel treffelijke begraaf-plaatsen’, de grafmonumenten en epitafen

Frits Scholten

In april 1663 bezocht de Engelse reiziger William Lord Fitzwilliam de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda, waar zijn aandacht vooral uitging naar de grafmonumenten. Hij noteerde het volgende in zijn reisjournaal:

> ‘Within the town we saw the Great Church of St. Margaret's, where we found the tombs of several persons of quality, amongst which a Prince of Nassau (who they say had been the first prince of Orange) was the chiefest. Here he lies with his lady all in marble, his tomb being supported by four kings and round about it, the arms of all those towns of which he had been lord. This is one of the most curious tombs that can be seen in the Low Countries.’[1]

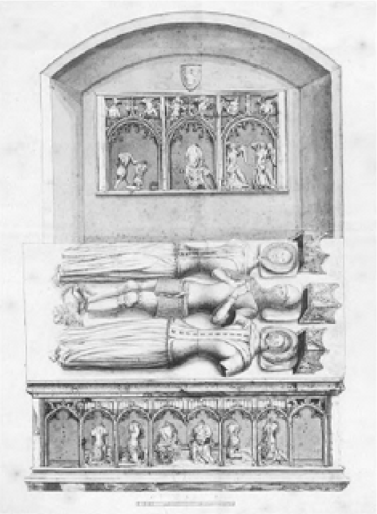
De Engelsman was zeker niet de enige reiziger die zich bewonderend uitliet over het graf van Engelbrecht II in het nieuwe Herenkoor. In hetzelfde jaar bezocht ook de Fransman De Monconys de kerk en hij wijdde eveneens een beschrijving aan het grafmonument.[2] Gedurende de zeventiende en achttiende eeuw bleven de Bredase grafmonumenten de aandacht van buitenlandse reizigers trekken, getuige verschillende reisjournaals.[3] Steeds lieten zij zich lovend uit over de beeldhouwwerken.

Een grote bijzonderheid van de kerk van Breda is het voor Nederland grote aantal grafmonumenten uit de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw dat het gebouw herbergt. Terwijl elders door Beeldenstormers en Patriotten in de zestiende en achttiende eeuw flink is huisgehouden in de Nederlandse kerken, waardoor een belangrijk aantal monumenten verloren is gegaan, is in Breda het merendeel van de grafmonumenten nog aanwezig. Bovendien heeft recent onderzoek aangetoond, dat de meeste van de twaalf Bredase monumenten nauwelijks zijn gerestaureerd, dit in tegenstelling tot veel grafmonumenten in andere Nederlandse kerken.[4] Er is kortom in de Onze-Lieve-Vrouwekerk een uniek, vroeg en ongewoon gaaf ensemble van grafsculptuur bewaard gebleven, waarin de overgang van Middeleeuwen naar Renaissance haast stap voor stap is te volgen.

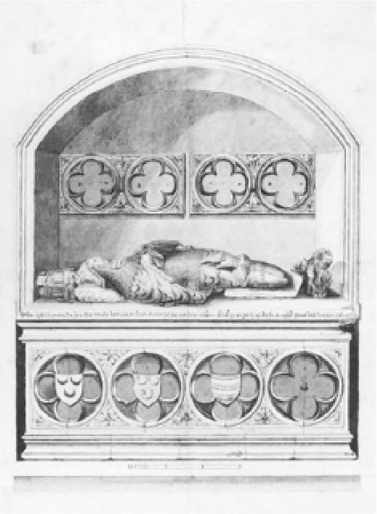
Drie laatmiddeleeuwse grafmonumenten

Door opvolgende generaties Heren van Breda werd de latere noordelijke koorzijbeuk, aanvankelijk het oude Herenkoor, van de kerk geleidelijk ingericht als familiegrafkapel. Dit proces begon vermoedelijk kort voor 1372, in welk jaar Jan II van Polanen zijn testament opmaakte. Hierin is sprake van een kapel die hij had laten bouwen aan het koor van de toenmalige kerk.[5] In die kapel was toen het grafmonument voor Jan II en zijn eerste twee vrouwen - Oede van Hoorn en Machteld van Rotselaer - al voltooid. In het testament staat namelijk dat een kanunnik dagelijks een mis moet opdragen ter nagedachtenis van Jan II en zijn vrouwen in de gebedsruimte of kapel, die door hem aan het hoogkoor van de kerk is gebouwd en ingewijd en waarin de graftombes van zijn twee overleden vrouwen in baksteen waren opgericht.[6] Opmerkelijk is dat er van twee tombes sprake is, wat erop kan duiden dat we hier nog te maken hebben met twee voorlopers van het huidige monument.

Wanneer het grafmonument precies tot stand kwam, is daarom niet zeker; de meest logische gang van zaken is dat het werd gesticht omstreeks 1380, kort na het overlijden van Jan II in 1379. De opdrachtgever zou dan zijn opvolger Jan III van Polanen zijn geweest. Hoe het ook zij, het initiatief markeert waarschijnlijk de eerste stap op weg naar het gebruik van (een deel van) de kerk als grafkerk voor de heren van Breda. Zo'n initiatief was, hoe bijzonder ook, passend voor een ambitieus en vooraanstaand edelman. In de tweede helft van de veertiende eeuw ontstonden onder



142 Anoniem, grafmonument voor Jan II van Polanen, ca. 1700. Pen en penseel op papier, 38 × 25,7 cm. Collectie Ambt-Delden, Huisarchief Twickel, inv.nr. 9678 (foto RDMZ, 2001).



143 Anoniem, grafmonument voor Jan III van Polanen, ca. 1700. Pen en penseel op papier, 38,2 × 30,3 cm. Collectie Ambt-Delden, Huisarchief Twickel, inv.nr. 9678 (foto RDMZ, 2001).

het patronaat van de hoge adel in de Nederlanden namelijk her en der moderne en rijk gedecoreerde grafmonumenten die soms de aanzet waren voor het ontstaan van mausolea.

In Holland was de abdij van Egmond waar de graven van Holland hun laatste rustplaats vonden zo'n belangrijke, vroege grafkerk.[7] Ook de Hofkapel van het Binnenhof in Den Haag groeide uit tot een grafkerk voor het Hollandse grafelijke huis, nadat in 1386 Margaretha van Brieg, de echtgenote van hertog Albrecht van Beieren (graaf van Holland en Henegouwen) er werd begraven.[8] Eveneens uit deze periode (circa 1375) stamt het dubbelgraf voor Gijsbrecht en Arnold van IJsselstein en hun beide echtgenotes in de kerk van IJsselstein.

Het graf van Jan van Polanen II (cat.nr. 1) bevindt zich momenteel in de noordelijke koorzijbeuk, maar het is twijfelachtig of dit de oorspronkelijke plaats van het monument is. Vaststaat dat het monument een keer is verplaatst, wat blijkt uit het feit dat de rechterzijde van de dekplaat van de tombe niet is afgewerkt (afb. 60G). Blijkbaar stond deze zijde ooit tegen een muur opgesteld. Misschien is het verplaatst

toen de grafkapel van Jan II van Polanen, waarvan in 1372 al sprake is, werd geïncorporeerd in het oude Herenkoor op de plaats van de huidige koorzijbeuk, een proces dat zich vermoedelijk kort na 1410 afspeelde.[9]

Het gevolg van Jan van Polanens initiatief was een vrij uitzonderlijk en nieuw soort grafmonument in de Nederlanden, iets wat tegenwoordig door de sterk gehavende staat van het monument nauwelijks nog is voor te stellen. Een afbeelding van het monument uit het derde kwart van de zeventiende eeuw die als betrouwbaar geldt, laat zien dat veel van de huidige defecten aan het beeldhouwwerk ook toen al aanwezig waren (afb. 142). Wat opvalt is dat vrijwel alle hoofden van de reliëffiguren zijn afgehakt. Dit duidt op een systematische vorm van iconoclasme, die waarschijnlijk samenhangt met de Beeldenstorm van 22 en 23 augustus 1566.

Qua vorm wijkt het grafmonument niet wezenlijk af van wat op dat moment in de West-Europese grafkunst gangbaar was: een grote, altaarvormige *tumba*, waarop de overledenen in vol ornaat en in eeuwig gebed liggen opgebaard. Toch zijn er wel iconografische noviteiten op te merken, namelijk de opvallend modieuze en realistische uitdossing van de twee vrouwen en de geknielde figuurtjes in de nissen aan de voorzijde van de tombe.

De twee modieuze vrouwenbeelden zijn goede representanten van de hoofse stijl, die omstreeks 1400 in Noordwest-Europa bloeide en die vooruitloopt op het werk van de uit Haarlem afkomstige, Bourgondische hofbeeldhouwer Claus Sluter. De geknielde reliëffiguren zijn vermoedelijk afbeeldingen van familieleden van de overledenen. Dit motief is op dat moment in de grafkunst nog vrij uitzonderlijk en gaat vooraf aan de vrij gebeeldhouwde *pleurants*, de rouwende en treurende figuren op de vijftiendeeeuwse Bourgondische grafmonumenten in Dijon.[10] Het lijkt erop dat het Bredase monument een vroeg voorbeeld van dit type monument is. Het motief keerde immers luttele jaren later terug in de wapendragende *pleurants* op het Haagse praalgraf voor Margaretha van Brieg.[11] Bovendien is er een verband met de graftombe voor graaf Adolf VI en Margaretha van Berg in Kleef, die ontstond tussen 1394 en 1425.[12] Tot in de negentiende eeuw was dit monument versierd met de beeltenissen van de zestien kinderen van het Kleefse echtpaar. Wellicht was het grafmonument in Kleef een voorbeeld voor Sluter in Bourgondië, hetgeen begrijpelijk is vanwege de huwelijksband tussen de hoven in Kleef en Dijon sinds 1406.[13] Het graf van Jan II van Polanen gaat aan het Kleefse monument vooraf en zou op zijn beurt de beeldhouwer in Kleef geïnspireerd kunnen hebben tot het incorporeren van het nageslacht van de overledenen. Een aantal andere gemeenschappelijke kenmerken ondersteunt deze gedachte: beide monumenten hebben dezelfde grondvorm van een *tumba* met liggende figuren en gotisch baldakijnen boven de hoofden van de overledenen. De vorm van de baldakijnen is vrij verwant, en de realistische weergave van de grafbeelden is in beide gevallen treffend. In dat licht moet aan het Bredase graf een grotere kunsthistorisch belang worden toegekend dan tot dusver het geval was; het is dan een van de weinige, zij het gehavende, overblijfselen van de grafkunst die direct voorafgaat aan Sluters werk in Bourgondië, en tevens een directe voorloper van het Kleefse grafmonument.[14]

Het initiatief van Jan II van Polanen kreeg omstreeks 1390 navolging met het vrij traditionele monument voor Jan III van Polanen, overleden in 1394 (cat.nr. 2). Zijn nu gehavende graf werd nog bij zijn leven opgericht. Het monument bestaat uit de beeltenis van een liggende ridder in vol ornaat, op een gotische tombe en geplaatst in een boogvormige nis. Oorspronkelijk bevond het monument zich op het hoogkoor van de oude kerk, voor de sacramentstoren. Het werd omstreeks 1530-1535, onder Hendrik III, verplaatst naar zijn huidige plek in de kooromgang, zoals Van Goor ons meedeelt.[15] De beschadigingen aan dit graf zijn mogelijk ook grotendeels het gevolg van de Beeldenstorm, want een zeventiende-eeuwse tekening uit het Huisarchief Twickel laat al zien dat een van de wapenschilden van de tombe is verdwenen en dat het grafbeeld zijn voeten heeft verloren (afb. 143).

Met de herontdekking van het *transi*-graf van een onbekende man in de Van Assendelft-kapel in 1902 werd een belangrijk type grafmonument uit de late Middeleeuwen aan de kerk teruggegeven. Dit zogenaamde *transi*-graf, waarbij de overledene in zekere staat van ontbinding wordt uitgebeeld, is in Nederland betrekkelijk zeldzaam. Het type ontstond kort voor 1400 in de West-Europese funeraire kunst en gaf uitdrukking aan nieuwe religieuze denkbeelden omtrent de ijdelheid van het leven en de sterfelijkheid van de mens. Hierbij speelden de hervormingsbewegingen binnen de katholieke kerk, die het aardse, zondige lichaam verwierpen en opriepen tot nederigheid en zondebesef, een grote rol.[16] Archivalisch onderzoek heeft aangetoond dat het Bredase *transi*-graf in de eerste decennia van de zestiende eeuw is ontstaan, hetgeen door de stijl en iconografie niet wordt weersproken. Dit gegeven in combinatie met de locatie van het graf in de Van Assendelft-kapel - de voormalige Hubertuskapel - heeft geleid tot de veronderstelling

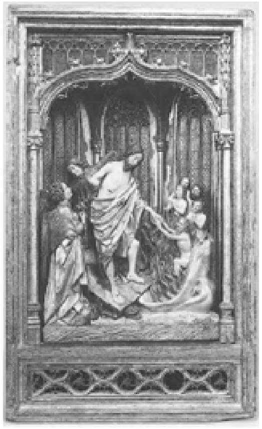
dat het graf zou zijn opgericht voor Jan de bastaard van Nassau, die in 1505 in de Hubertuskapel werd begraven.[17] Het feit dat deze bastaardzoon van graaf Jan IV de directe voorvader is van Adriana van Nassau, de echtgenote van Dirk van Assendelft voor wie in dezelfde kapel een groot epitaaf is opgericht, is een aanwijzing temeer voor de juistheid van deze veronderstelling. Het monument moet dan in het eerste decennium van de zestiende eeuw gedateerd worden.

Het graf is sterk gehavend, zodat alleen de globale structuur nog herkenbaar is: een lage *tumba* waarop de *transi* is geplaatst, liggend op een ontrolde stromat. Dat laatste onderdeel is een typisch grafmotief in de Nederlanden, ontleend aan het oude gebruik om de doden op stro op te baren. Achter de *tumba* verrijst een opstand van drie diepe nissen, die opgevat zijn als miniatuur kapellen van een gotische kerk. Naar de bovenzijde is deze opstand recht afgewerkt, maar een dergelijke beëindiging lijkt niet oorspronkelijk. Naar verwachting heeft het monument een veel rijkere uitmonstering gehad, bijvoorbeeld door een pinakelachtige opbouw vergelijkbaar

144 Grafmonument voor Jan II van Polanen (foto RDMZ, 2002).

met de achterzijde van het praalgraf voor Engelbrecht I (cat.nr. 27). Daarmee bezaten de nissen meer dan nu het geval is het karakter van een drieledig, stenen retabel. De suggestie dat de nissen altijd leeg zijn geweest, berust nergens op.[18] Alleen al de diepte ervan, waardoor zelfs aanpassingen in het muurwerk van de kerk noodzakelijk waren, maakt het uiterst onwaarschijnlijk dat in de nissen geen beelden hebben gestaan.

De aard van deze nisbeelden is onbekend; het betrof wellicht een centrale stenen beeldengroep met enkele *priants* of stichters in de flankerende nissen, die alle tijdens de Beeldenstorm zullen zijn verwijderd en vernield. Met een dergelijk schema zou het *transi*-monument begrepen kunnen worden als een meer uitgewerkte voortzetting - dat wil zeggen: met meer reliëf - van het Polanen II monument, waar de ondiepe

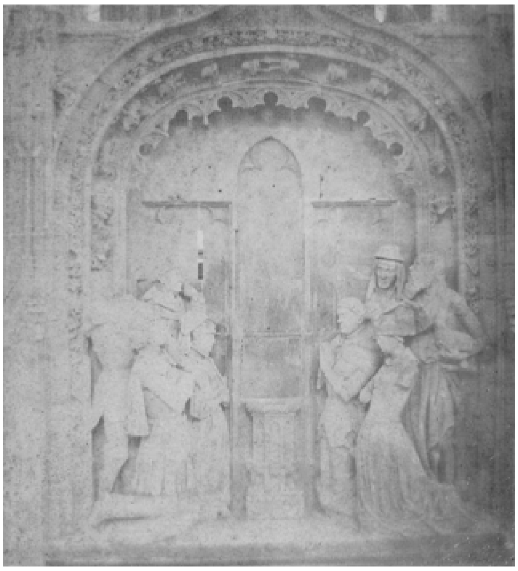


145 Passieretabel, 15de eeuw. Eikenhout, hoogte reliëf 48,5 cm. Collectie Rijksmuseum, inv.nr. RBK 1962-33 (foto idem).

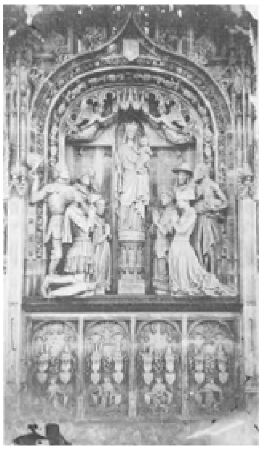
nissen in de achterwand een tronende Christus in het midden bevatten, geflankeerd door biddende engelen en een knielende stichter (afb. 144). Een indruk van zo'n nis met een gotische ‘kapelarchitectuur’ en een beeldengroep geeft de bak van een vijftiende-eeuws passieretabel in het Rijksmuseum (afb. 145). De aanwezigheid van dit Nassaus *transi*-graf in Breda zou de aanleiding geweest kunnen zijn om ook Engelbrecht II en Cimburga van Baden als *transi's* uit te beelden (cat.nr. 37).

Van flamboyante gotiek naar renaissance

Met de beide veertiende-eeuwse Polanen-monumenten en het *transi*-graf van Jan de bastaard van Nassau werd de basis gelegd voor een waarlijk ambitieus dynastiek funerair programma in Breda. Het begin daarvan was inmiddels zichtbaar in het oude Herenkoor, nog voor de incorporatie van deze kapel in de nieuwe koorzijbeuk. Wie omstreeks die tijd het oude Herenkoor betrad passeerde rechts het Polanenmonumenten (zie afb. 198). Waarschijnlijk in de eerste decennia van de zestiende eeuw verrees hier, aan de rechterzijde van het toenmalige Herenkoor, het indrukwekkende, laat-gotische monument voor Engelbrecht I en Jan IV van Nassau met hun beide echtgenotes (afb. 146-148). Wanneer precies en door wiens toedoen dit magnifieke, gebeeldhouwde ensemble tot stand kwam is onzeker. Dateringen lopen uiteen van 1442 tot 1511![19] De meest plausibele ontstaansdatum lijkt vooralsnog gegeven te zijn door Paquay, die veronderstelt dat het monument werd besteld door graaf Hendrik III na 1511, het sterfjaar van zijn eerste vrouw Françoise van Savoye.[20] Zowel de stijl van het monument als de bijzondere iconografie met mogelijk Spaanse elementen wijzen op een ontstaan na 1500. Stilistisch sluit het werk aan bij een specifieke variant van de late gotiek die recent werd gekarakteriseerd als ‘renaissance gothic’.[21] Elementen als de klokvormige boog, de ingewikkelde traceringen en het complexe reliëfwerk zijn kenmerkend voor deze stijl die in de eerste decennia van de zestiende eeuw in de Nederlanden tot bloei kwam en zich niet tot de monumentale architectuur



146 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon. Zoutdruk, E. Fierlants, 1860. Collectie NAI, Archief P.J.H. Cuypers (oud nummer), Cuyp d1340, Fp 638/637 (foto idem).



147 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon (foto RDMZ, anoniem, 1887/89?).

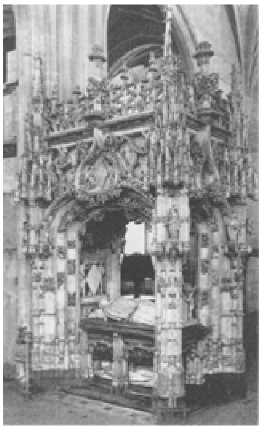
beperkte. In de grafsculptuur is het voornaamste voorbeeld van deze 'renaissance gotiek' het praalgraf van Margaretha van Oostenrijk in Brou (Bourg-en-Bresse) uit de periode 1509-1531 (afb. 149). Net als in Breda steekt deze tombe door zijn overdadige ornamentiek af tegen zijn sobere omgeving, iets wat kenmerkend is voor de toepassing van de stijl in het algemeen en bijdraagt aan de magnifieke uitstraling van het werk.[22]

Zelfs als het praalgraf voor Engelbrecht I hierdoor enigszins in tijd is verankerd, is het nog niet duidelijk aan wie het ontwerp en de uitvoering moeten worden

148 Grafmonument voor Engelbrecht I en Johanna van Polanen en hun zoon Jan IV van Nassau en echtgenote Maria van Loon (foto RDMZ, 2001).

toegeschreven, want de archieven laten ons hier in de steek. Een zorgvuldiger analyse van de ornamentiek suggereert een mogelijke verwantschap met het werk van de Mechelse architectenfamilie Keldermans, die een leidende rol speelde in de ontwikkeling en verspreiding van de ‘renaissance gotiek’.[23] Zo vinden we de driehoekige top van het graf, doorsneden door pinakels, als motief terug in de gevels van het stadhuis van Middelburg, dat werd gebouwd door Anthonis en Rombout II Keldermans tussen 1506 en 1521, en in de topgevel van de Sint-Joriskapel bij de Oude kerk in Delft, eveneens van deze Keldermansen.[24] Ook is er een overeenkomst met de zuidelijke transeptgevel van de Sint-Jan in Den Bosch, die in dezelfde periode, de jaren 1505-1517, werd voltooid (afb. 150).[25] Hier was weliswaar geen Keldermans verantwoordelijk voor de architectuur, maar leden van de familie vervulden wel een rol als inspecteur bij de bouw.[26] Er zijn ook andere redenen om betrokkenheid van de Keldermans-familie bij het ontwerp van het graf te vermoeden. In 1527 adviseerde Rombout II Keldermans Hendrik III bij een te bouwen vleugel aan het oude Kasteel van Breda. Hem werd gevraagd de ontwerptekeningen te beoordelen die de graaf vanuit Spanje had laten sturen.[27] Een dergelijke gang van zaken zou zich bij het graf ook kunnen hebben voorgedaan: Rombout Keldermans leverde het architectonische ontwerp voor het grafmonument, mogelijk naar instructies van Hendrik III.

Vaststaat dat hier een van de belangrijkste beeldhouwers in de toenmalige Nederlanden aan het werk geweest is; met groot gevoel voor realisme, aandacht voor individuele gelaatstrekken van de vier grafbeelden en voor een rijke detaillering heeft hij (samen met zijn medewerkers) een indrukwekkend ensemble tot stand



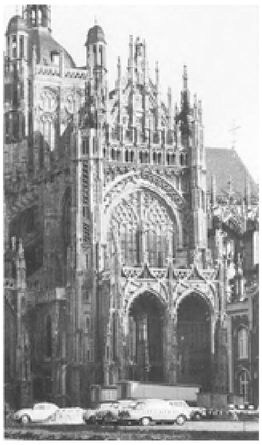
149 Praalgraf van Margaretha van Oostenrijk in Brou (Bourg-en-Bresse), 1509-1531.

gebracht. Dat zijn activiteiten in Breda niet beperkt zijn gebleven tot dit monument, bewijzen de vier fragmenten van kraagstenen (cat.nr. 25), die in 1922 zijn teruggevonden. De overeenkomsten in stijl tussen de engel bovenop het grafmonument en op de kraagstenen zijn namelijk treffend. Onduidelijk is of we hierbij moeten denken aan producten van een Bredaas meester of aan importwerk, bijvoorbeeld uit Mechelen of Antwerpen.

Over de typologische en iconografische wortels van het monument bestaat nog steeds veel onzekerheid, die samenhangt met de onduidelijkheid over de datering. Paquay wees terecht op de overeenkomst tussen het Bredase monument en grafsculptuur in het Noord-Spaanse Burgos. De Spaanse monumenten bezitten een verwante architectuur en rijke, laat-gotische decoratie. Ze dateren uit de vijftiende en het eerste kwart van de zestiende eeuw en zijn steevast voorzien van een gedrukte spitsboog met rijke profielvullingen, die de nis omlijst waarin de tombe is geplaatst.[28] De veronderstelde relatie tussen Breda en Spanje is minder onwaarschijnlijk dan hij lijkt: Hendrik III verbleef tussen 1501 en 1503 in Spanje in het gevolg van Philips de Schone, bij welke gelegenheid hij ook Burgos bezocht. Bekend is uit een Frans reisjournaal dat tijdens dit verblijf ook aan de Spaanse grafmonumenten aandacht werd geschonken.[29] In 1524 verbleef graaf Hendrik III opnieuw in Burgos, ditmaal om er zijn derde vrouw te trouwen, Mencía de Mendoza y Fonseca.[30] Twee jaar later werd in de kathedraal van Burgos de kapel voltooid van Pedro Fernandez de Velasco en Doña Mencía de Mendoza, een werk dat in 1482 was begonnen en waaraan verschillende noordelijke kunstenaars hadden gewerkt. Het hoofdaltaar van de kapel is in renaissancestijl uitgevoerd, maar de kapel zelf ademt in haar rijke detaillering en overdadige ornamentiek weer dezelfde laat-gotische sfeer als het Bredase monument.[31] Het is goed voorstelbaar dat de rijke Spaanse praalgraven op de cultureel bewuste Hendrik III een diepe indruk hebben gemaakt. Weinig later - de meest waarschijnlijke momenten zijn kort na 1504 toen zijn oom en erflater Engelbrecht II overleed of na 1511, het sterfjaar van Hendriks eerste echtgenote - moet hij besloten hebben tot de oprichting van een rijk praalgraf voor de Nassause dynastie, waarvan hij door zijn oom de stamhouder was geworden.

Zeker niet Spaans van origine is de centrale beeldengroep van het grafmonument. De beeldhouwer of ontwerper van deze groep heeft op succesvolle wijze twee echtparen en hun beschermheiligen rondom een beeld van de allerheiligste gegroepeerd. Ter linkerzijde zijn de geknielde beeltenissen van Engelbrecht I van

Nassau, zijn echtgenote Johanna van Polanen, respectievelijk begeleid door hun (staande) beschermheiligen Joris en Wendelinus. De rechter helft wordt bezet door



150 Zuidelijke transeptgevel van de Sint-Jan in Den Bosch, 1505-1517 (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1964).

Jan IV van Nassau, zijn vrouw Maria van Loon-Heinsberg en hun beschermheiligen Hiëronymus en Johannes de Doper. In het midden stond oorspronkelijk een crucifix of een Madonna met kind, net als het huidige beeld uit de negentiende eeuw.[32] Dit levensgrote tafereel is ongewoon realistisch, theatraal en bovendien iconografisch atypisch.

Hoewel de oorsprong van de iconografie van deze beeldengroep in de schilderkunst gezocht moet worden - namelijk in stichtersportretten op altaarstukken - zijn er ook sculpturale voorlopers aan te wijzen. Daarbij lijkt de invloed van de vijftiende-eeuwse Bourgondische beeldtradities het grootst. Qua compositie herinnert het graf bijvoorbeeld zeer aan de portaalgroep van Claus Sluter te Champmol, waar Philips de Stoute en zijn echtgenote zich op de Madonna richten, beide geruggesteund door hun patroonheiligen (afb. 151).[33] Philips de Goede richtte in de Sint-Pieterskerk van Lille een levensgroot gebeeldhouwd portret op van zichzelf als *priant* met zijn naamheilige achter zich.[34] Ook Karel de Stoute liet talrijke votiefportretten van zichzelf als *priant* vervaardigen, in verguld zilver of gepolychromeerde was, sommige zelfs levensgroot.[35]

De bijzondere iconografie van de beschermheilige Joris achter Engelbrecht I, die zijn helm afneemt uit eerbied voor Christus of Maria, wijst eveneens op Bourgondische invloed. Karel de Stoute liet zich namelijk tenminste twee keer op deze wijze vereeuwigen, in het bekende verguld zilveren votiefportret in Luik uit 1471 en in zijn gebedenboek dat kort daarna ontstond (afb. 152-153).[36] Beide gevallen gaan terug op het Van der Paele-altaarstuk dat Jan van Eyck omstreeks 1435 schilderde, waarop de geknielde kanunnik Van der Paele wordt bijgestaan door een helm-afnemende Joris, zijn naamheilige. Hoe verhouden zich deze drie voorbeelden tot het Bredase grafmonument? Formeel is in Breda de compositie volledig gedraaid, zodat er van een rechtstreekse overname geen sprake was. Niettemin suggereert de zeldzaamheid van het thema dat de *inventor* van het Bredase graf bekend moet zijn geweest met deze voorbeelden. Het Van der Paele-altaarstuk was publiek toegankelijk in de Sint-Donaaskerk te Brugge, de beschikbaarheid van de Luikse votiefgroep en het

151 Portaalgroep van Claus Sluter te Champmol, waar Philips de Stoute en zijn echtgenote zich op de Madonna richten, beide geruggesteund door hun patroonheiligen.

gebedenboek is minder duidelijk.[37] Een zeventiende-eeuwse echo van deze Jorisiconografie komt overigens voor in het grafmonument voor aartshertog Maximiliaan III in de Sint-Jakobskerk in Innsbruck (1615-1619).[38]

Als we aannemen dat Hendrik III de opdrachtgever voor het Bredase graf was, is de oriëntatie op Bourgondische voorbeelden alleszins begrijpelijk. De graaf was immers opgevoed aan het Bourgondische hof van Philips de Schone in Gent en behoorde al snel tot de belangrijkste edelen in de Bourgondisch-Habsburgse hiërarchie. Zijn hoge positie in deze hoofse wereld maakte hem ook zeer bewust van de betekenis van zijn eigen dynastieke statuur. Het overdadige vertoon van geslachtswapens op het grafmonument van Engelbrecht I past volledig in dit kader. Was het toepassen van veel wapenschilden op grafmonumenten tot dan toe nog betrekkelijk ongebruikelijk in Noord-West-Europa, juist in Bourgondisch-Habsburgse kringen nam dit fenomeen sterk toe. Het meest sprekende voorbeeld van deze genealogische en dynastieke manifestatie is de graftombe voor Maria van Bourgondië in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Brugge (1495), maar bijvoorbeeld ook een ouder monument voor Karel de Stoute in Nancy laat al veel genealogisch bijwerk zien.[39] Hendrik III werkte dus zeer

152 Votiefportret van Karel de Stoute, verguld zilver, Luik, 1471 (foto © IRPA-KIK Brussel).

bewust aan de adellijke presentatie van de Nassause familie. De rijke genealogie op het graf, de prestigieuze uitmonstering en de levensgrote beeltenissen van de overledenen waren de ingrediënten om een overtuigende ‘zelf-presentatie’ tot stand te brengen. Alles wijst erop dat het praalgraf voor Engelbrecht I en Jan IV het startpunt vormde van een ambitieus dynastiek-funerair programma, waarvan de volgende stap luttele jaren later werd gezet met de oprichting van de tombe voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden in het nieuwe Herenkoor.

Dat het Nassause praalgraf al door Jan IV of zijn weduwe zou zijn opgericht in de tweede helft van de vijftiende eeuw is niet waarschijnlijk. Deze veronderstelling stoelt voornamelijk op de gedachte dat het muurwerk van de grafkelder voor het Nassause monument zou samenhangen met die van de funderingen van de kolommen van het koor, wat betekent dat deze als een geheel zouden zijn gepland.

De nis die aan de grafkelder is vastgebouwd en fungeert als een ontlastingsboog onder de fundering van het praalgraf, lijkt een latere toevoeging te zijn die eerder samenhangt met de bouw van het praalgraf dan met de grafkelder en kolomfunderingen. Een bijkomend argument tegen een relatief vroege datering van het praalgraf is het feit dat er bij de jongste demontage tenminste drie lagen witkalk zijn aangetroffen op de kolommen onder het metselwerk van het graf. Uitgaande van een frequentie van witten van om de vijftien tot twintig jaar betekent dit dat het graf ongeveer vijftig jaar na de bouw van de kolommen, die omstreeks 1450 gedateerd worden, moet zijn gebouwd.[40]

Ook de kleding van de figuren op het grafmonument biedt weinig houvast voor de datering. Zelfs als de beelden van Engelbrecht I, Jan IV en hun echtgenotes eerder naar de laat-vijftiende-eeuwse mode gekleed zijn, is voorzichtigheid geboden. Het voorbeeld van het grafmonument van Isabella van Bourbon (1477) uit de voormalige Sint-Michielsabdij bij Antwerpen geeft namelijk aan dat het gebruik van ouderwetse kleding op monumenten in de vijftiende eeuw geaccepteerd was. De *pleurants* op haar

153 Votiefportret van Karel de Stoute, in zijn gebedenboek 1480-1490. Collectie The J. Paul Getty Museum, Malibu (foto idem).

graf - portretten van haar familieleden - zijn namelijk exacte kopieën van beeldjes van twee monumenten die ongeveer vijfentwintig jaar eerder ontstonden.[41]

Het grafmonument van Engelbrecht II

De omvangrijke verbouwingen van de kerk, waarbij de huidige kooromgang tot stand kwam en werd ingericht ten behoeve van de Sacramentsdevotie - een proces dat omstreeks 1525 zijn aanvang nam - boden graaf Hendrik III een nieuwe mogelijkheid voor een waardige voortzetting van de funeraire presentatie van zijn geslacht.[42] Waarschijnlijk gaf hij pas na zijn terugkeer uit Spanje in 1530 opdracht voor het grafmonument voor zijn erflaters Engelbrecht II en Cimburga van Baden. In 1534 was het monument nagenoeg voltooid, want in dat jaar is sprake van het vergulden van het albasten beeldhouwwerk.[43] Deze voltooiingsdatum sluit goed aan bij de overige activiteiten in het Herenkoor; in 1533 waren de gewelfschilderingen en de beglazing klaar (zie hoofdstuk 6 en cat.nr. 35 en 36).

In zijn streven naar vorstelijke representatie stond Hendrik niet alleen. Qua smaak en ambities lijkt zijn mecenaat op dat van een aantal andere vooraanstaande edelen in het Bourgondisch-Habsburgse rijk. Verschillende leden van de hoogste adel - veelal ook deel uitmakend van de onmiddellijke entourage van het hof van landvoogdes Margaretha van Oostenrijk in Mechelen - waren opdrachtgevers voor rijke grafmonumenten in de modernste ‘antycksche’ stijl, die in het begin van de zestiende eeuw vanuit Italië naar de Nederlanden was gekomen. Grafsculptuur voor de adel

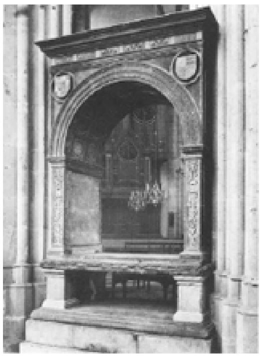
154 Grafmonument voor Reinoud III van Brederode, Vianen (foto Lichtbeelden Instituut, collectie RDMZ).

was zelfs een van de belangrijkste media waarlangs de nieuwe, renaissancestijl zijn weg vond in het Noorden. Deze vooraanstaande edelen, onder wie leden van de families Van Croÿ, Van Egmond, Van Ho(o)rne, De Lalaing, Van Baden, Van der Marck, Glymes en Van Brederode, bekleedden prominente posities in de centrale regering van het Habsburgse rijk en waren bovendien vaak door familiebanden met elkaar verbonden. Ze vormden een hecht dynastiek en cultureel netwerk rondom het Mechelse hof van landvoogdes Margaretha van Oostenrijk.

Reinoud III van Brederode was bijvoorbeeld net als Hendrik III van Nassau een vooraanstaand hoveling in Mechelen en Brussel. Hij richtte kort na 1540 een grafmonument op in de kerk van Vianen, misschien naar ontwerp van Jan van Scorel en uitgevoerd door Colijn de Nole uit Utrecht (afb. 154). Zijn echtgenote, Philippote van der Marck, was hofdame bij Margaretha van Oostenrijk geweest en bovendien een nicht van de machtige bisschop van Luik, Everard van der Marck. Deze was zelf een groot pleitbezorger van de renaissancestijl. Zijn spectaculaire grafmonument uit 1528 was eveneens in nieuwe trant uitgevoerd, maar het werd in de Franse tijd vernield. Graaf Hendriks tante, Cimburga van Baden was familie van de Utrechtse aartsbisschop Frederik van Baden, die in de Dom van Baden-Baden een renaissancemonument voor zichzelf naliet. Karel van Egmond, de hertog van Gelre, mat zich omstreeks 1538-1540 een modern praalgraf aan in Arnhem, zijn familielid Joris van Egmond kreeg in 1549 in de Utrechtse domkerk een renaissancecenotaaf (afb. 155). Jan van Egmonds moderne, bronzen graf uit circa 1517, in Egmond aan de Hoef, werd al in 1574 verwoest. Maximiliaan van Egmond, die met zijn broer Floris als renaissancebouwheer in IJsselstein en Buren actief was, liet omstreeks 1548 in Buren zijn graf oprichten. Ook dat ging verloren in de zestiende eeuw. Het monument voor zijn grootmoeder, Aleid van Culemborg, in IJsselstein bestaat nog wel en wordt wel aan Jan Mone toegeschreven. Leden van de familie Van Croÿ waren verantwoordelijk voor grafmonumenten in Saint-Omer, Chimay, Edingen en Heverlee. Ook in hun dienst was de keizerlijke beeldhouwer Mone actief. Tenslotte moet de landvoogdes zelf genoemd worden, die in Brou bij Bourg-en-Bresse een spectaculair mausoleum stichtte voor haar man, haar schoonmoeder en voor zichzelf, waarin laat-gotische architectuur en renaissancesculptuur hand in hand gaan. Te midden van deze culturele elite was graaf Hendrik een van de eersten die zich met de Italiaanse vormentaal associeerde, iets wat door zijn relatie met Spanje alleszins begrijpelijk is.

Het grafmonument dat de graaf voor zijn oom Engelbrecht II liet bouwen was een zeer duidelijke belijdenis tot de 'antycksche' stijl. Hendrik III plaatste zich hiermee onmiddellijk in de culturele voorhoede van zijn tijd. Met dit monument eerde hij zijn erflaters, zijn oom en tante, maar uiteindelijk ook zichzelf.[44] Het moet echter niet worden uitgesloten dat de graaf voor zichzelf nog een (derde) tombe voorzag, nadat het eerbetoon aan zijn voorgeslacht was voltooid.[45] Als dat zo is zou in Breda een

waarlijk groots Nassaus mausoleum zijn ontstaan in de geest van de vorstelijke mausolea elders in Europa, zoals in Brou, Innsbruck, Freiberg of Augsburg. Het lijdt geen twijfel dat Hendrik III bekend was met de plannen van Margaretha van



155 Cenotaaf voor Joris van Egmond, Domkerk Utrecht, 1549 (foto RDMZ).

Oostenrijk voor het mausoleum in Brou, want hij verbleef in deze jaren aan het hof van de landvoogdes in Mechelen.[46] Van een derde Nassaus graf voor Hendrik III is het echter niet gekomen. De graaf werd uiteindelijk begraven in het nieuwe Herenkoor, onder de tombe van zijn oom en tante, die zelf al waren begraven onder het grafmonument voor Engelbrecht I. Ook een verdere voortzetting van de graftraditie van de Oranje-Nassaus in Breda vond, na de bijzetting van René van Chalon, niet plaats. Willem van Oranje liet de grafkelder onder het monument voor Engelbrecht II weliswaar uitbreiden, maar de oorlogssituatie in de Nederlanden verhinderde dat hij zelf in Breda zijn laatste rustplaats vond. Sinds zijn begrafenis in Delft en het naderhand opgerichte praalgraf ontstond daar een tweede mausoleum voor de Oranje-Nassaus.

Conceptueel is het praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga een volstrekt unicum, een bijzondere menging van zinnebeeldige, exemplarische historie en werkelijkheid (afb. 156-157). Het monument laat feitelijk een versteend begrafenisritueel zien: vier dragers hebben een plaat met de wapenuitrusting van de overledene op hun schouders, op een manier die herinnert aan de toenmalige uitvaartgebruiken van de adel.[47] Bij dergelijke ceremonies droegen belangrijke edelen en herauten de harnasonderdelen van de overledene mee in de rouwstoet tot in de kerk. De beschrijving van de uitvaart van graaf Hendrik III zelf is wat dat betreft illustratief.[48] Ook latere, buitenlandse navolgingen van het Bredase monument laten geharnaste ridders of herauten zien als dragers of als knielende hoekfiguren. De illusie van een versteende uitvaart wordt echter verstoord doordat de herauten tevens een historische en symbolische dimensie hebben; ze zijn namelijk exemplarische veldheren uit de Oudheid, die bovendien een

156 Praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1951).

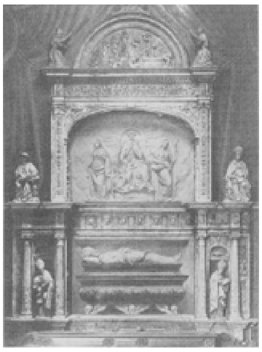
zinnebeeldig spel spelen als deugdpersonificaties: Julius Caesar (Fortitudo), Atillius Regulus (Magnanimitas), Philippus van Macedonië (Perseverantia) en Hannibal (Prudentia). Door dit illustere viertal als herauten ten tonele te voeren, wordt Engelbrecht II impliciet zelf tot een held van hun kaliber gemaakt. Hij schaart zich onder hen en zíj betonen hem de laatste eer door als wapendragers op te treden in deze fictieve begrafenis. Onder dit zinnebeeldige tafereel ligt het echtpaar als *transi's* deels gewikkeld in lijkwades op een stromat, geheel conform de toenmalige begrafenisgebruiken.[49] De vorm van het graf, met twee niveaus en *transi*-figuren op de onderzone, is afgeleid van de zogenaamde 'dubbeldekker-graven'. Deze vertonen eenzelfde opbouw, maar hebben op het bovenste niveau de overledenen in volle glorie: gekleed naar hun status, met de tekenen van hun adellijke waardigheid en met de ogen geopend. In die vorm kunnen ze zowel liggend ('gisant') als geknield ('priant') worden uitgebeeld. Zo verbeeldden ze de twee lichamen van de overledenen, hun onvergankelijke, politieke lichaam (boven) en hun vergankelijke, aardse lichaam beneden. De betekenis van deze grafmonumenten is duidelijk: hoewel het natuurlijke lichaam sterft en vergaat, blijft het politieke lichaam (dat wil zeggen: de macht en status van de gestorvene) voortbestaan.

Het ontbreken van afbeeldingen van de overledenen in de volle glorie van hun leven op de bovenste dekplaat - in afwijking van de standaard-iconografie - heeft

157 Grafbeelden van Engelbrecht II en Cimburga van Baden, als *transi's* (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1958).

ertoe geleid dat verschillende auteurs, met name Kalf, Van Luttervelt en Kloek, meenden dat het Bredase graf onvoltooid was. Hiervoor bestaat onvoldoende grond. Interessant is in dit verband de vergelijking met het grafmonument voor Reinoud III van Brederode in Vianen, dat korte tijd later ontstond. Hier vinden we eveneens een evidente afwijking van het traditionele schema: zowel op de onderzone als erboven zijn de figuren als *transi's* afgebeeld: onderop een volledig vergaan lichaam, bovenop het lichaam in vergelijkbare staat als de grafbeelden in Breda. Ook hier ontbreekt

het politieke lichaam van de overledenen als grafbeeld, wat waarschijnlijk werd gecompenseerd door de aanwezigheid van de geknielde figuren van Reinoud III en zijn familie op een stenen retabel naast het graf. Wellicht was in Breda een zelfde situatie, waarbij een retabel met de 'levende beeltenis' van Engelbrecht II (of van Hendrik III) in de nabijheid van het grafmonument het politieke lichaam van de gestorvene(n) vertegenwoordigde. Er is wel gesuggereerd dat het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*, uit Van Scorels werkplaats, portretten van de stichters heeft gehad, maar daarvoor is onvoldoende bewijs.[50] Ook kan worden gedacht aan de decoratie van de ramen, waar vermoedelijk Hendrik III in levende lijve was uitgebeeld op het meest westelijke raam.[51]

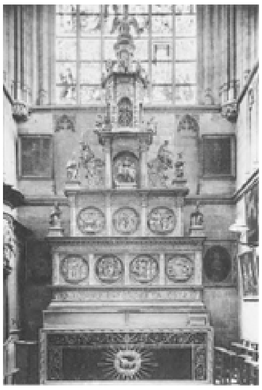


158 Grafmonument voor kardinaal Willem van Croÿ (gemaakt voor de kerk in Heverlee), Jan Mone, ca. 1528. Edingen, Kapucijnenkerk (foto uit Clemen, 1923).

Overigens moet niet uit het oog worden verloren dat de bijzondere iconografie van het Bredase monument niet geheel op zichzelf staat. Ook elders werd geëxperimenteerd met de rol van de *transi*-figuur op renaissancetombes. Dat was het geval in Vianen, maar ook in Luik. Hier richtte de al genoemde prins-bisschop Everard van der Marck in 1527-1528 zijn praalgraf op, waarin zijn *transi* tot leven is gekomen om de *priant*, de biddende beeltenis van de bisschop, in de tombe te lokken. Het monument is verloren gegaan, maar nog bekend van enkele afbeeldingen.[52]

Ook van dit Nassause graf is de maker onbekend. Sinds Van Goor het werk in 1744 optimistisch toeschreef aan Michelangelo, zijn de namen genoemd van Giambologna, Gossaert, Vincidor, Torrigiani, Mone en Dubroeucq.[53] De toeschrijving aan Michelangelo kan weliswaar niet los gezien worden van een zeker lokaal chauvinisme bij Van Goor, is een aanwijzing voor de enorme waardering die het graf in de achttiende eeuw nog genoot.[54] Van de kunstenaars in de directe omgeving van graaf Hendrik zijn er slechts enkelen die in aanmerking komen voor het auteurschap van het monument, waarbij de vraag of inventie en uitvoering in één hand lagen, onbeantwoord moet blijven. Jan Mone van Metz is de meest waarschijnlijke kandidaat, mede vanwege zijn Spaanse en mogelijk Italiaanse achtergrond en zijn aanwezigheid in Mechelen vanaf 1524. Mone verbleef namelijk voor 1520 geruime tijd in Barcelona, onder meer in dienst van de renaissancebeeldhouwer Ordoñez, die zelf in deze periode een reis naar Napels ondernam (1517-1518) en Italiaanse beeldhouwers mee terug nam naar Catalonië.[55] Bovendien noteerde Dürer, die Mone in Antwerpen ontmoette, dat de beeldhouwer in Italië was geweest. Kortom, Mone was na zijn komst in de Nederlanden, omstreeks 1521, al goed vertrouwd met de Italiaanse stijl, iets waarop wellicht juist zijn reputatie stoelde.[56] Hij kende bijvoorbeeld, blijkens zijn grafmonument voor kardinaal Willem van Croÿ, het funeraire werk van Sansovino voor de Santa Maria del Popolo in Rome. Hij zou bovendien goed bekend geweest kunnen zijn met het iconografisch interessante grafmonument voor Don Juan van Aragon in Montserrat (bij Barcelona), waarin het idee van de dragende hoekfiguren al is toegepast en dat wellicht een directe bron van inspiratie was voor het Bredase monument.[57] De zuivere renaissanceornamentiek en de stijl van beeldhouwen op het Bredase grafmonument is verwant aan wat Mone toepaste in Heverlee (afb. 158) en in het Martinusretabel in Halle uit 1533 (afb. 159). Het is niet uitgesloten dat de beeldhouwer hierbij werd geïnspireerd door bestaande renaissancepronkharnassen. Gevoegd bij zijn beschikbaarheid vanaf 1526 - het jaar waarin het nieuwe Herenkoor voltooid was - zijn specialisme als albast-beeldhouwer en zijn werk voor Margaretha van Oostenrijk

en Willem van Croÿ, beiden personen uit de onmiddellijke omgeving van graaf Hendrik III, lijkt Jan Mone de meest waarschijnlijke kandidaat voor het Bredase grafmonument. Of de uitvoering geheel van zijn hand is, is echter onzeker. Er zijn kleine stijlverschillen aanwezig die twee handen doen vermoeden.[58]

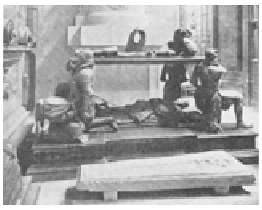


159 Sint-Martinusretabel in de Sint-Martinuskerk te Halle, Jan Mone, 1533 (foto uit Clemen, 1923).

Omstreeks het jaar waarin Mone zich in de Nederlanden vestigde, kwam ook de Italiaanse kunstenaar Tommaso Vincidor uit Bologna naar het Noorden.[59] Net als Mone ontmoette hij Dürer in Antwerpen, in 1520. Vincidor is echter in de navolgende jaren vermoedelijk naar Italië teruggekeerd. Vanaf omstreeks 1530 werkte hij voor Hendrik III aan de decoratie van het nieuwe Herenkoor en vanaf 1534 aan de modernisering van het paleis in Breda. Of hij daarnaast de mogelijkheid had ook het grafmonument te realiseren is zeer de vraag, al zou men kunnen voorstellen dat hij de supervisie en de regie voerde over de inrichting en decoratie van het nieuwe Herenkoor.[60] Uit dien hoofde zou hij betrokken geweest kunnen zijn bij planning en ontwerp van het grafmonument. Tegen Vincidor als ontwerper spreekt echter dat hij schilder en architect was; het zo sculpturaal opgevatte graf voor Engelbrecht II lijkt eerder het werk van een beeldhouwer dan van een als schilder geschoolde bouwmeester. Ook de motieven op de grafbeelden wijken evident af van die in gewelven van het Herenkoor, hetgeen tevens een aanwijzing is dat het geheel niet aan de geest van één ontwerper is ontsproten. Overigens laat een eventuele toeschrijving aan Vincidor nog steeds de vraag onbeantwoord wie met de uitvoering van het graf werd belast: de hoge kwaliteit van de sculptuur duidt op een eersterangs beeldhouwer. Of moeten we daarom denken aan een samenwerkingsverband tussen Mone en Vincidor?

Ook de Italiaanse steen- of beeldhouwer Andrien de Seron, met wie Vincidor in de jaren dertig in Breda samenwerkte, zou theoretisch een kanshebber zijn.[61] Zijn huidig bekende werk is echter uitsluitend bouwsculptuur, voornamelijk uitgevoerd in ledesteen;[62] of hij technisch in staat was een groot figuratief ensemble te vervaardigen (laat staan te ontwerpen) moet zeer worden betwijfeld. Bovendien is zijn relatie met Breda pas gedocumenteerd vanaf 1531.[63]

Het Bredase monument genoot een grote reputatie, die bijvoorbeeld kan worden



160 Praalgraf voor Francis de Vere, na zijn dood in 1609, Maximilian Colt (toegeschreven), Westminster Abbey, Londen.

gemeten aan een ontwerp van J.A. Ducerceau uit diens *Le second Livre d'Architecture* uit 1561, die eenzelfde type monument met geknielde krijgers *all'antica* graveerde. Belangrijker zijn de vroeg-zeventiende-eeuwse navolgingen die er van het Bredase graf bestaan. De meest getrouwe navolging is het praalgraf voor Francis de Vere, de aanvoerder van de Engelse troepen in Nederland omstreeks 1600, die het monument in Breda met eigen ogen kan hebben gezien en enkele jaren later opdracht gaf tot een variant. Deze werd vervaardigd na zijn dood in 1609 in Westminster Abbey en wordt toegeschreven aan Maximilian Colt, een beeldhouwer uit Atrecht die via Utrecht in Londen belandde (afb. 160).[64] Colt was ook verantwoordelijk voor een tweede versie, ditmaal gemaakt voor de Earl of Salisbury in Hatfield, waarvoor het ontwerp ook in 1609 ontstond. Onder leiding van Hans Krumper werd in 1622 een indrukwekkend bronzen grafmonument voor keizer Lodewijk de Beier in de Frauenkirche in München voltooid. De vier hoekfiguren - geknielde en geharnaste ridders - lijken duidelijke echo's van de vier geknielde helden in Breda. Deze vier bronzen ridders in München worden aan Hubert Gerhard toegeschreven, een beeldhouwer uit 's-Hertogenbosch,

161 Anoniem, 17de eeuw (ten onrechte toegeschreven aan A. Gabbiani; verblijfplaats onbekend) (foto Verkoopcatalogus Nystad Antiquairs & T. Laurentius, Amsterdam 1-14 november 1972 uit de verzameling van Henry M. Knight, nr. 39).

wat hier de connectie met Breda zou kunnen verklaren.[65] Ook een aantal zestiende- of zeventiende-eeuwse tekeningen naar het monument en naar de hoekfiguren en *gisants* van het graf in Breda bewijst dat kunstenaars het beeldhouwwerk als studievoorbeeld gebruikten (afb. 161). Een aantal van deze tekeningen is zelfs in de kerk teruggevonden achter het altaar van de Kruisvinding in het Herenkoor.[66] De fascinatie voor het Bredase grafmonument werd in 1843 nog uitgedrukt door de schilder Bosboom. Hij gaf een aantal 17de-eeuwse oudheidkundigen weer, die druk in de weer zijn met het bestuderen van het monument.

Grafmonumenten rond het Hof

De aanwezigheid van zulke belangwekkende grafmonumenten voor de Nassaus in Breda stimuleerde ook andere initiatieven. Vanaf omstreeks 1540 verschenen verschillende andere monumenten in de kooromgang en kapellen van de kerk die allemaal de hoge kwaliteit van het (renaissance)beeldhouwwerk gemeen hebben. Dat blijkt bijvoorbeeld al uit het epitaaf voor Joris van Froenhusen, kamerheer van Hendrik III (cat.nr. 59). Dit bescheiden grafteken werd omstreeks 1540, ruimschoots na zijn dood in 1521 of 1527, in de kooromgang aangebracht, boven het graf van de hoveling. Het epitaaf is niet compleet: twee zittende figuren op de top zijn sterk beschadigd - een putto met een schedel en een met een schild -, terwijl een schilddragende leeuw ooit de top bekroonde. Dat laatste blijkt uit een pentekening in het handschrift van Van der Lelij, gedateerd 1757 (afb. 162).[67] Dezelfde tekening vertoont ook andere afwijkingen ten opzichte van de huidige staat van het epitaaf. Aan de onderzijde bevindt zich nog een extra plint, waarin de inscriptie is opgenomen. Deze is in werkelijkheid nu afwezig. In hoeverre de doorgaans accurate Van der Lelij hier betrouwbaar is, is niet duidelijk. De huidige plint vraagt eerder om een slanke beëindiging naar onderen, bijvoorbeeld door een toelopend, afhangend ornament. Opmerkelijker is de datum 1512 die zowel bij Van der Lelij als door Van Goor worden genoemd. Deze ontbreekt nu op het epitaaf en lijkt ook niet door enige historische omstandigheid te kunnen worden bevestigd.

162 Epitaaf voor Joris van Froenhusen, gewassen pentekening in het handschrift Van der Lelij, gedateerd 1757. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, inv.nr. 130 B 18 11, folio 27.

De grootste bijzonderheid van dit epitaaf is de combinatie van een kalkstenen architecturaal kader met in het midden een gedreven koperen voorstelling waarop de stichter zijn schutspatroon Sint Joris als drakendoder aanbidt. Stilistisch is het koperen reliëf in verband te brengen met het werk van de metaalkunstenaar (‘goutsmit’) Peter Wolfgang uit Keulen die zich via Antwerpen in Breda had gevestigd.[68] Wolfgang woonde vanaf 1525 tot zijn dood in 1543 in Breda.[69] In zijn atelier maakte hij omstreeks 1536 onder andere een spectaculair zilveren hemelbed voor Maria van Hongarije, samen met Aert van Mossendorp, die vermoedelijk zijn zwager was.[70] Bewaard gebleven is zijn gesigneerd epitaafreliëf in gedreven en verguld koper uit circa 1530, oorspronkelijk bestemd voor het epitaaf van de rijke Spaanse koopman Pedro de Salamanca in de Augustijner kloosterkerk in Brugge (afb. 163) Salamanca, afkomstig uit Burgos (sic!), overleed in 1524, en het epitaaf zal dus enkele jaren later zijn uitgevoerd in opdracht van zijn erfgenamen.[71] Vermoedelijk werd Froenhusen door een dergelijk voorbeeld geïnspireerd tot zijn eigen stichting; als hoveling kende hij Peter Wolfgang misschien, want de kunstenaar werkte ook voor het hof van graaf Hendrik III, al vond dat voornamelijk plaats na Froenhusens dood.[72] Bovendien zou er een connectie kunnen hebben bestaan tussen de familie Salamanca in Brugge en het Bredase hof, gezien het feit dat Hendriks derde echtgenote uit Burgos stamde. De toeschrijving van het reliëf aan Wolfgang bepaalt de ontstaansdatum van het Froenhusen-epitaaf in ieder geval voor 1543, het sterfjaar van de kunstenaar. Waar

163 Peter Wolfgang, epitaafreliëf in gedreven en verguld koper, ca. 1530 (oorspronkelijk bestemd voor het epitaaf van de rijke Spaanse koopman Pedro de Salamanca in de Augustijner kloosterkerk in Brugge).

het steenwerk van het epitaaf is gemaakt is niet duidelijk. Waarschijnlijk is het lokaal Bredaas werk, wellicht van de hand van Andrien(s) de Seron die immers voor het hof werkzaam was.

Waarschijnlijk werd kort na 1538 het grafmonument voor Frederik van Renesse en zijn echtgenote Anna van Hamel opgericht (afb. 164). De Heer van Renesse, drossaard van stad en land van Breda, was in 1538 overleden, zijn vrouw overleefde hem twaalf jaar. Gezien de stilistische eenheid van het beeldhouwwerk moet het werk in een keer zijn gepland en uitgevoerd, wellicht in opdracht van de weduwe die, hoewel nog niet gestorven, zichzelf tegelijkertijd op het monument liet afbeelden.

Qua vorm is het Van Renesse-monument nauw verwant aan enkele andere praalgraven, in het bijzonder het monument voor Gerrit van Assendelft en Beatrix van Dalem (afb. 165). Dat Haagse monument ontstond waarschijnlijk na de brand van de Grote kerk in 1539, misschien ter vervanging van een ouder graf dat toen verloren was gegaan. Gezien de banden van de familie Van Assendelft met Breda lijkt het goed mogelijk dat het Bredase monument het voorbeeld was voor het Haagse graf. Beide monumenten hebben diverse onderdelen van de architectuur gemeen - een tombe met drie panelen aan de voorzijde, geplaatst voor een gedrukte boognis en geflankeerd door zuiltjes op hoge soubasementen. De grafbeelden zijn zelfs nagenoeg identiek en ook gelijkwaardig in kwaliteit (afb. 166A/B-167).

Verschillen zijn er overigens ook, want in iconografisch opzicht is het Bredase graf veel rijker uitgevoerd dan het Haagse. De nis is gevuld met een zittende, biddende Maria, omgeven door zeven tondi met haar smarten. Maria is geen onderdeel van een *pietà*-voorstelling, zoals verschillende auteurs abusievelijk opmerkten, maar ze vervult een rol als voorbidster bij God.[73] Ze richt zich naar boven, naar de nu verdwenen God de Vader in het tympaan, waardoor er een formeel hechte iconografie in het monument is ontstaan. Illustratief is de vergelijking met de in grisaille geschilderde achterkant van een diptiek van Adriaen Isenbrant.[74] Dat altaar moet voor 1551 zijn geschilderd in opdracht van Joris van de Velde, een burgemeester van Brugge (afb. 168). Hier is als het ware de opbouw van het Renesse-graf in geschilderde vorm weergegeven, met dien verstande dat de tondi nu om en niet in de nis met Maria zijn geplaatst.

De grote overeenkomsten in vorm en stijl wijzen erop dat in Den Haag en Breda dezelfde beeldhouwer aan het werk is geweest. Interessant is overigens het bestaan

164 Grafmonument voor Frederik van Renesse en zijn echtgenote Anna van Hamel (foto RDMZ van glasnegatief A.C.I. (Alg. Cliché Industrie, Amsterdam) in Archief Kerkvoogdij Hervormde Kerk, ca. 1905).

165 Grafmonument voor Gerrit van Assendelft en Beatrix van Dalem, 's-Gravenhage, Grote kerk, 1539 (foto RDMZ, G. Dukker, 1983).

166 Grafmonument voor Gerrit van Assendelft en Beatrix van Dalem, 's-Gravenhage, Grote kerk. **A** grafbeeld Gerrit van Assendelft. **B** Idem Beatrix van Dalem (foto's RDMZ, J.P.A. Antonietti, 1917).

van een zeer verwant epitaaf in de Sint-Gertrudiskerk in Nijvel, dat in het centrum dezelfde voorstelling heeft van een biddende Maria omkranst door haar zeven smarten in tondi (afb. 169). Het monument is van iets latere datum dan het Bredase, maar het zou terug kunnen gaan op hetzelfde ontwerp.[75]

Het Van Renesse-graf is de tijd niet ongeschonden doorgekomen, voornamelijk ten gevolge van de Beeldenstorm. Typische beschadigingen ten gevolge van religieus iconoclasme zijn het weggehakte gezicht van Maria en van verschillende figuren in de tondi, en het ontbreken van het God-de-Vaderreliëf in het pediment.[76] De wapenschilden die in de zijwanden van de nis waren opgehangen, zijn in de Franse tijd weggehaald. Op een tekening van Van der Lelij uit 1757 zijn de kwartierschilden nog aanwezig, maar in zijn begeleidend commentaar heet het over de overige beschadigingen ‘dog alles in de Beeld=stormerije seer beschadigt’.[77] De huidige staat van het monument lijkt dan ook weinig te verschillen van die in de achttiende eeuw.[78] Het belangrijkste verschil betreft de plaatsing van de grafbeelden en van de tondi die momenteel weinig gelukkig op het achtervlak hangen. De twee onderste horen vrij te hangen, zoals Van der Lelij ze nog tekende, en daardoor zullen de andere vijf wel iets hoger geplaatst geweest zijn. De derde tondo hangt zelfs scheef. De volgorde van de reliëfs is overigens niet veranderd sinds Van der Lelij, al schetste de oudheidkundige de voorstellingen wel wat slordig. Van de tafel waarop Christus werd besneden (eerste tondo linksonder) maakte hij zelfs een Veronica! Waren de reliëfs zo slecht leesbaar voor Van der Lelij of werkte hij zijn tekening naderhand uit het hoofd uit, waardoor zulke fouten ontstonden?

Het praalgraf moet in zijn tijd van ontstaan een zeer rijke uitstraling gehad hebben, met veel vergulding, onder meer op Maria, op de tondi en delen van de nisarchitectuur. Ook dit aspect werd door Van der Lelij opgemerkt:

‘Het werk is na de Corinthise ordre seer sierlijk gemaakt, Het lijstwerk, pedestallen, en daar het Beeld op sit van Swart marmer, alles met vergúlde ornamenten, de 2: Colommen van gecoúleúrt marmer met vergüld, het voorste werk daar de beelden opleggen, is van blaúwe ardúijn Steen, het geheele werk is besloten met een ijser hek daar voor.’[79]

167 Grafbeelden Frederik van Renesse en zijn echtgenote Anna van Hamel (foto RDMZ, L. Tangel, 1983).

Het ‘swart marmer’ van de pilasters is overigens in werkelijkheid zwartgeschilderde kalksteen. Op de blauwe hardsteen is onlangs, op de rechter baluster, het groevemerk van de familie Le Prince aangetroffen, die vanuit Henegouwen opereerde. Vermoedelijk stamt de in het Van Renesse-graf gebruikte steen van Guillaume Le Prince (1510/15-1573).[80]

Het hek waarvan in de achttiende eeuw nog sprake was, is in latere tijd terechtgekomen voor het graf voor Jan III van Polanen (cat.nr. 2).[81]

Typologisch gaat het Van Renesse-graf terug tot een kleine groep monumenten die hun wortels in het zuiden hebben. Zoals we zagen, bestaat er een rechtstreeks verband met het vermoedelijk iets jongere grafmonument voor Dirk van Assendelft in Den Haag. Dit Haagse monument heeft een halfrond fronton, dat in Vlaanderen omstreeks dezelfde tijd voorkomt. Zo vinden we het in Brugge bij het praalgraf voor

168 Adriaen Isenbrant, diptiek *Onze-Lieve-Vrouw van Zeven Smarten*, 1521. Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk.

aartsbisschop Johannes Carondelet (circa 1545) en in het grafmonument voor kardinaal Willem de Croÿ (1528-1529) in Edingen. Het eerste is van de hand van Michiel Scherrier, een weinig bekende beeldhouwer die ook voor het hof van Margaretha van Oostenrijk werkte.[82] Het andere wordt op overtuigende stijlkritische gronden aan Jan Mone toegeschreven. De Franse prentmaker Jacques Androuet Ducerceau nam bovendien een verwant ontwerp op in zijn *Second Livre d'architecture* uit 1561.[83] Hoe deze vier monumenten zich tot elkaar verhouden is niet geheel duidelijk. Waarschijnlijk is Mone de *inventor* van het type, dat door andere beeldhouwers werd nagevolgd in Brugge, Den Haag en Breda.[84] De vraag of Scherrier ook verantwoordelijk kan zijn geweest voor het Haagse en zelfs het Bredase monument is moeilijk te beantwoorden. Hij moet een gerespecteerd en vrij capabel beeldhouwer zijn geweest, maar van zijn werk zijn nauwelijks voorbeelden bewaard gebleven: alleen het albasten grafbeeld van Carondelet - de rest van het Carondelet-graf is namelijk verloren gegaan - geeft nog een beeld van zijn stijl.[85] Hij blijkt hieruit onvoldoende souplesse te bezitten om een liggende figuur natuurlijk uit

te beelden. Zijn grootste verdienste is de overdadige decoratie van de kleding van de aartsbisschop.

Een zorgvuldiger beschouwing van de stijl van het Bredase monument suggereert niet een herkomst uit Brugge, maar eerder uit Antwerpen. De figurenstijl van de tondi is herkenbaar en zeer karakteristiek: lange, gemaniëreerde figuren in gewaden met veel sikkelvormige plooien en duidelijke volumes, rechte gezichtsprofielen, gebogen

169 Epitaaf in de Sint-Gertrudiskerk in Nijvel. Afb. in Ysendyck & Weissman (1880-1889).

ruggen en tenslotte, een zeer grote beheersing van compositie en ruimtelijke organisatie. Een tondo met Johannes de Doper, die in het Rijksmuseum bewaard wordt, lijkt uit hetzelfde atelier afkomstig te zijn (afb. 170).[86] Het meest verwant is deze stijl aan het werk van een groep maniëristische schilders, die deels in Antwerpen, deels in de noordelijke Nederlanden werkzaam waren, zoals Jan Swart en Jan van Scorel. Er is ook een parallel in de beeldhouwkunst, namelijk in het werk van een Antwerps beeldsnijdersatelier waar omstreeks 1540-1550 enkele grote gesneden retabels in renaissancestijl werden gemaakt. Op grond van de vondst van de naam Robert Moreau op een van deze retabels - dat uit Oplinter, nu Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis - is deze beeldsnijder wel als de auteur ervan beschouwd.[87] Zulke stilistische overeenkomsten suggereren een Antwerpse herkomst voor het Van Renesse-graf.

Ook de twee, gemutileerde grafbeelden van Van Renesse en zijn echtgenote - die overigens momenteel verkeerd op het graf liggen - verraden een zelfbewuste beeldhouwershand. Vooral de uitbeelding van Anna van Hamel munt uit door een ‘warm’ realisme: volle, natuurlijk vallende kledingplooien en een ‘warme’ en vlezige uitbeelding van het gelaat. De enige directe parallellen voor dit paar grafbeelden vindt men in het werk van Cornelis Floris vanaf omstreeks 1550. Vooral de gelijkenissen van de grafbeelden van het echtpaar Van Renesse met de beelden op de Van Merodetombe te Geel (1553-1554), op het graf van Herluf Trolle en Birgitte Goye (Naestved, Denemarken, 1565-1568) en Niels Lange en Abel Skeel (Nycobing, Denemarken, na 1565) zijn treffend.[88] Maar omdat de architectuur van het Renesse-monument verder nauwelijks verwantschap vertoont met het latere werk van Floris ligt een verband niet voor de hand.[89] Of moeten we in het Van Renesse-monument een vroeg werk van Floris zien, dat nog aanleunt tegen de stijl van Mone en het Antwerpse maniërisme en werd gemaakt voordat de beeldhouwer zijn eigen karakteristieke handschrift had ontwikkeld? In 1538 keerde Floris vanuit Rome naar Antwerpen terug, een stad waar op dat moment slechts enkele beeldhouwers in de ‘antycksche’ renaissancestijl werkten.[90] Daaronder waren zijn oom Claudius Floris en Willem van der Borcht.[91] Dat vanuit het vooruitstrevende Breda belangstelling voor een jonge beeldhouwer bestond, die juist uit Italië was teruggekeerd, is alleszins begrijpelijk.

Voor de veronderstelling dat Floris betrokken was bij het Van Renesse-monument pleit de omstandigheid dat we van de beeldhouwer geen gedocumenteerde sculptuur kennen van voor 1549, in welk jaar hij de opdracht verwierf voor het grafmonument van Dorothea van Denemarken, de echtgenote van Albrecht van Pruisen

(Königsberg). Deze prestigieuze opdracht maakt echter duidelijk dat de beeldhouwer voor 1550 al een grote naam had en bovendien, dat hij moet hebben beschikt over een atelier van enige omvang.[92]

Al blijft de identiteit van de maker van het Van Renesse-monument en het Haagse Assendelft-graf nog onopgehelderd, wel staat vast dat hij gezocht moet worden onder de in maniëristische stijl werkende beeldhouwers in Antwerpen. Dat de nog jonge, talentrijke Cornelis Floris de hand gehad heeft in beide monumenten moet serieus worden overwogen.

Als Cornelis Floris bij het Van Renesse-graf betrokken was, zou dat gezien mogen worden als een voorspel op zijn latere werk in Breda waarvoor veel overtuigender stilistische gronden zijn aan te voeren. Omstreeks 1550 werd in de Onze-Lieve-Vrouwekerk namelijk een vijftal monumenten geïnstalleerd, die in de nieuwe renaissancestijl van de Antwerpse beeldhouwer werden uitgevoerd. Ze kunnen alle aan Cornelis Floris en zijn atelier worden toegeschreven. Bij deze toeschrijvingen moet beseft worden dat in Antwerpen bij grote opdrachten een praktijk van onderaanneming en uitbesteding bestond. Verschillende werkplaatsen konden dus werken

170 Tondo met Johannes de Doper. Collectie Rijksmuseum, Amsterdam (foto idem).

aan dezelfde opdracht naar het ontwerp van één meester. Bovendien werkte onder de artistieke regie van een vooraanstaand beeldhouwer als Floris doorgaans een groot en wisselend aantal gezellen, die zich zijn stijl volkomen eigen hadden gemaakt. Sommigen onder hen werden soms zelfs elders te werk gesteld.[93] Tegen de achtergrond van zulke praktijken is het lastig, zo niet onmogelijk, om van strikte toeschrijvingen aan Floris zelf te spreken. Het betekent echter tevens dat tegenstrijdigheden in stijl niet noodzakelijkerwijs duiden op een volkomen andere artistieke herkomst van het werk. Beter is het derhalve om onderscheid te maken tussen enerzijds werken uit het atelier van Floris, waar door uiteenlopende assistenten in de stijl van de meester werd gewerkt, en anderzijds navolgingen die vaak beduidend minder van kwaliteit zijn en minder inventief in het gebruik van de typische Floris-motieven.

Het lijkt erop dat in Breda rond 1550 sprake was van een zeker competitief mecenaat

171 Epitaaf voor Nicolaas Vierling (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907).

172 Epitaaf voor een onbekende (foto RDMZ, anoniem, 1888).

173 Cornelis Floris, gravure ‘Statutum’ uit zijn reeks *Veelderleij niewe inventien van antijcksche sepultueren*, 1557 (foto RDMZ).

174 Cornelis Floris, gravure 'Vigilate' uit zijn reeks *Veelderleij niewe inventien van antijcksche sepultueren*, 1557 (foto RDMZ).

onder de vooruitstrevende 'beau monde' van de stad, burgers zowel als hovelingen. Zij lieten memorietekens maken in de modernste stijl van de Nederlanden, waarin Italiaanse en Vlaamse motieven samensmolten. Een dergelijke demonstratie van goede smaak sloot uiteraard volledig aan bij de eerdere belangstelling van Hendrik III van Nassau voor de renaissancestijl. Zo kwam, samen met de eerder genoemde graftekens voor Froenhusen en Van Renesse, rond de Nassause monumenten een aantal epitafen van gunstelingen of verwanten van het grafelijke hof tot stand, die gezamenlijk een beeld geven van de rijkdom en vertakking van het Nassause hof. Behalve als een groep individuele graftekens, elk met zijn persoonlijke connotaties

van de status van de overledene, vormde dit ensemble van grafmonumenten in de Onze-Lieve-Vrouwekerk ook een afspiegeling van de Bredase 'Hausmacht' en droeg het impliciet bij tot de glans van het hof.[94] Zo waren ook postuum de heren van Breda en hun entourage verenigd, iets wat extra betekenis kreeg toen in 1550 het Nassause hof in Breda werd opgedoekt.

Het eerste uit deze groep is het zeer fraai uitgevoerde kalkstenen epitaaf voor Nicolaas Vierling, die als rentmeester, griffier van de Rekenkamer en raadsheer verbonden was aan het hof van Hendrik III van Nassau. Deze hoveling overleed in 1546; zijn monument ontstond kort voor 1553.[95] Het epitaaf is vrijwel identiek aan een ontwerp van Floris, getiteld 'Statutum' uit zijn reeks *Veelderleij niewe inventien van antijcksche sepultueren* uit 1557 (afb. 171, 173). Er zijn kleine verschillen, voornamelijk in de proportionering en detaillering, maar alle gebruikte decoratiemotieven zijn afkomstig uit het repertoire van Floris.[96] Ook het feit dat het epitaaf voorafgaat aan de gravure pleit ervoor om het werk aan de Floris-werkplaats toe te schrijven en het niet te beschouwen als het product van een navolger.[97] Vergelijking van de prent met het Bredase epitaaf laat zien dat er ook onderdelen ontbreken. Zo mist het epitaaf zijn bekroning en twee putti aan weerszijden op de tombe. Het ontbrekende reliëf in de bovenzone, vermoedelijk een Hemelvaart van Christus voorstellend en uitgevoerd in albast, is waarschijnlijk al tijdens de Beeldenstorm verdwenen.[98]

Het epitaaf voor een onbekende - het ontbreken van de graftekstplaat en het wapenschild maakt identificatie van de opdrachtgever hier onmogelijk - werd omstreeks dezelfde tijd vervaardigd door hetzelfde atelier dat voor het Vierling-monument verantwoordelijk was (afb. 172). Het is eveneens nauw verwant aan een inventie van Floris, ditmaal de gravure 'Vigilate' uit dezelfde reeks als 'Statutum' (afb. 174). De hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk en de relatie met Floris' ontwerp maken ook hier een toeschrijving aan deze beeldhouwer onvermijdelijk.[99] De beschadigingen aan dit epitaaf volgen vrijwel hetzelfde patroon als die bij het Vierling-monument: de bekroning ontbreekt evenals twee putti op de sarcofaag, een tekstplaat en het wapenschild. Het albasten reliëf in de tondo beeldt de tronende God de Vader af - een verwijzing naar de Oordeelsdag en aldus een zinnebeeld voor de hoop op wederopstanding -, maar het is de Beeldenstorm al evenmin ongeschonden doorgekomen. De opdrachtgever voor dit monument moet men zoeken onder de Bredase regenten of onder de hofdignitarissen.

Het epitaaf voor Jan van Hulten, burgemeester van Breda, draagt in een cartouche het jaartal 1555 (afb. 175). Van Hulten overleed het jaar ervoor, wat een indicatie geeft voor de levertijd van een dergelijk monument. In dit ontwerp, waarvoor Floris ongetwijfeld ook verantwoordelijk was, lijken twee van zijn epitaafontwerpen uit de reeks van 1557 te zijn gecombineerd: de bovenzijde komt overeen met het ontwerp 'Statutum', de onderzijde is een variant van 'Vigilate'. Ook zou men het epitaaf kunnen interpreteren als een slankere versie van het ontwerp 'Beati' uit dezelfde serie (afb. 177).[100] Gezien de ontstaansdatum 1555, twee jaar voor de uitgave van de prentreeks, is het onmogelijk dat dit epitaaf het werk van een navolger is. Ook de zeer hoge kwaliteit van ontwerp en uitvoering wijzen naar het atelier van Floris als plaats van ontstaan.

De conclusie dringt zich op dat de drie Bredase epitaaf-opdrachten uit de periode 1550-1555 - samen met het epitaaf voor hertogin Dorothea van Denemarken uit 1549 (Domkerk, Königsberg) - aanleiding zijn geweest voor de totstandkoming van de reeks *Veelderleij niewe inventien van antijcksche sepultueren* uit 1557.[101] Cornelis

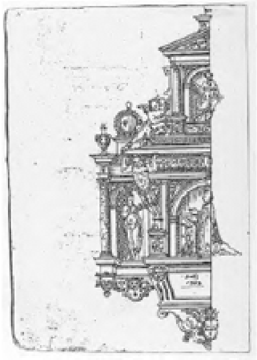
Floris heeft blijkbaar een aantal van zijn uitgevoerde ontwerpen in 1557 aangepast (voornamelijk vereenvoudigd), gevarieerd en met nieuwe inventies aangevuld om ze vervolgens uit te geven als voorbeelden ‘voer beeltsniders, antijcksniders, schilders en alle Constenaers’ zoals het in de titel van de prentserie heet.[102] Een dergelijke gang van zaken mag voor de hand liggen, gebruikelijk was het allerminst: de meeste voorbeeldprenten komen namelijk niet voort uit de ontwerppraktijk, maar gaan eraan vooraf als een zelfstandig genre.

De Floris-werkplaats was tenslotte ook verantwoordelijk voor het rijke epitaaf voor Jan van Dendermonde-Borgnival, dat eveneens 1555 gedateerd is (afb. 176). Het lijkt erop dat de nazaten van Van Dendermonde, die al in 1536 in Breda was overleden, werden geïnspireerd tot het oprichten van een modern vormgegeven epitaaf door de initiatieven van Vierling, Van Hulten en anderen. Huysmans heeft aangetoond dat dit monument nauw verwant is aan een tekening in het zogenaamde Spencer-album (afb. 178). Deze verzameling tekeningen wordt tegenwoordig beschouwd als een album met kopieën naar originele werktekeningen van Floris, gemaakt door een van

175 Epitaaf voor Jan van Hulten, 1555 (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907).

176 Epitaaf voor Jan van Dendermonde-Borgnival, 1555 (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907).

177 Cornelis Floris, gravure ‘Beati uit zijn reeks *Veelderleij niewe inventien van antijcksche sepultueren*, 1557 (foto RDMZ).



178 Spencer-album, kopie naar originele werktekeningen van Floris, gemaakt door een van zijn medewerkers in 1573 (foto RDMZ).

zijn medewerkers in 1573.[103] De relatie met de Spencer-tekening biedt wederom een mogelijkheid om de ontbrekende onderdelen van dit epitaaf te reconstrueren. In de centrale nis was de overledene afgebeeld als *priant* voor een gebedsbankje. De twee smallere nissen aan weerszijden waren gereserveerd voor deugdpersonificaties, terwijl een derde deugd de top zou kunnen hebben bekroond. Het ligt voor de hand om hierbij aan de traditionele trits Geloof, Hoop en Liefde te denken. Links en rechts van de sarcofaag bevond zich waarschijnlijk een zittende putto als rouwdrager. Twee karyatiden flankeerden oorspronkelijk de bovenzone met het gemutileerde wapenschild. Het Van Dendermonde-monument is de rijkste van de Floris-epitafen in Breda,

zowel door zijn volle decoratie als door zijn iconografie en grootte. Het is uitgevoerd in Baumberger steen, wat enigszins verrassend is. Deze uit het Munsterland afkomstige steensoort werd namelijk in de Zuidelijke Nederlanden betrekkelijk weinig toegepast.

Nog rijker dan het Van Dendermonde-monument is het grote epitaaf dat werd gemaakt voor Dirk van Assendelft, schout van Breda, en Adriana van Nassau (afb. 179). Zij was een dochter van Paul van Nassau - ook schout in Breda - en Catharina van Haeften, en kleindochter van Jan de bastaard van Nassau. Vermoedelijk werd het epitaaf opgericht na de dood van Dirk van Assendelft in 1553. Zijn weduwe stierf vijf jaar later, hetgeen ook aanleiding kan zijn geweest voor de opdracht tot dit monument. De gangbare datering van circa 1550 lijkt daarom iets te vroeg.

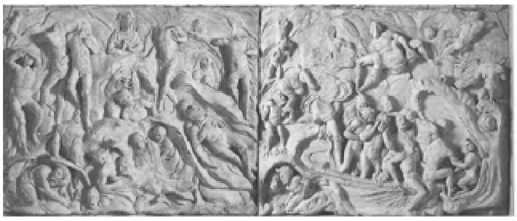
Het monument bestaat uit drie, smaller wordende etages. In de onderste geleding zijn de geknielde, albasten beeltenissen van de beide overleden echtelieden geplaatst, tegenover elkaar aan een gebedsbankje. Achter hen verschijnt een groot reliëf met het Laatste Oordeel. De middelste geleding toont een in hoog reliëf uitgevoerde voorstelling van de Aanbidding van de koperen slang, gevolgd door een weggehakt wapenschild in de bovenste zone. De iconografie van de middenzone is opvallend, omdat ze zelden voorkomt. De voorstelling is een Oud-Testamentische typologie van het kruisoffer en als zodanig een uitdrukking van de hoop op wederopstanding uit de dood.

De tekening die Van der Lelij in 1757 van het epitaaf maakte, bewijst dat juist dit monument zeer geleden heeft van het iconoclasme in de Franse tijd (afb. 180). Toen zijn de vier deugdpersonificaties van het epitaaf geslagen: Justitia (geblinddoekt), Fortitudo (met zuil), Fides (met boek) en Caritas (met kindertjes). Dat de twee albasten *priants* gespaard bleven is opmerkelijk, gezien de trefzekere wijze waarop de zestiendeen achttiende-eeuwse beeldenschennerij in Breda plaatsvond.

Vele onderdelen van het monument herinneren sterk aan het werk van Floris. Tot dusver wordt algemeen aangenomen dat Cornelis Floris zelf niet de ontwerper en/of

179 Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907) (zie afb. 351).

180 Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau, pentekening in het handschrift Van der Lelij, gedateerd 1757. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, inv.nr. 130 B 1811.



181 Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau, Laatste Oordeel-scène (zie afb. op p. 23) (foto RDMZ, 2001).

maker van het werk was.[104] Toch is er ook hier reden om Floris en zijn medewerkers als auteur in overweging te nemen. De hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk - bijvoorbeeld de knap in verkort gehakte figuren in de Laatste-Oordeelscène (afb. 181) -, de decoratieve details van de tombe zelf (afb. 182A/B) en de nauwe stilistische relaties met zekere sculpturen en ontwerpen van Floris (gezichten en figuren, ornamenten) wijzen direct naar zijn atelier.[105] Het feit dat het centrale achtergrondreliëf is beïnvloed door Michelangelo's Laatste-Oordeelfresco in de Sixtijnse kapel in Rome (1534-1541) is eens te meer een reden voor toeschrijving aan Floris, die immers tot 1538 in Rome was geweest.

Terugblikkend naar de geschiedenis van de grafmonumenten in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda moet worden vastgesteld dat hier een van de belangrijkste ensembles van laat-Middeleeuwse en Renaissance beeldhouwkunst in de Nederlanden wordt bewaard. Beeldhouwwerk van het hoogste niveau illustreert hier stap voor stap de overgang van Gotiek naar Renaissance, met het grafmonument voor Engelbrecht I als een laatste, magistrale gebaar in de flamboyante Gotische stijl en dat voor Engelbrecht II als radicaal vernieuwend monument op zijn 'antycksch'. De zestiende-eeuwse Bredase monumenten zijn zonder uitzondering zeer vroege en moderne voorbeelden van hun stijl, hetgeen nog eens onderstreept hoe vooruitstrevend en toonaangevend het grafelijke hof van de Nassau's en hun entourage in deze tijd was.

Weliswaar vergt de geschonden conditie van de monumenten meer begrip van de beschouwer dan in veel andere gevallen, er staat tegenover dat de meeste monumenten nooit serieus zijn gerestaureerd en zich eigenlijk nog in een unieke, oorspronkelijke staat bevinden.[106] Een uitzondering vormt het monument voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, dat een omvangrijke restauratiegeschiedenis kent, maar wel aan de beeldenstormershamers is ontsnapt, misschien omdat het in een afgesloten ruimte stond. Of speelde hier het aura van een monument een rol, dat door zijn hoge kwaliteit jarenlang het ontzag van bezoekers heeft afgedwongen?

A

B
182A/B Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau, decoratieve details (foto's RDMZ, L. Tangel, 1983).

Eindnoten:

1 Van Strien (1998), 88.
2 *Journal des voyages de Monsieur De Monconys*, Paris 1677, 126 (1663, Breda): 'Dans cette eglise est la sepulture d'un Frederic de Nassau estendu ned, & la femme a son coste sur une matte de marbre blanc comme eux, couverts par une table de marbre noir, soustenue par quatre figures de Heros grands comme nature, placez a genoux aux quatre coins, & au dessus toutes les pieces de armes, comme le casque, la cuirasse, les brassars de marbre blanc.'
3 Van Strien-Chardonneau (1992), 36.
Anoniem, *Voyage par la Hollande fait dans l'Année 1806*, Amsterdam 1807, II, 140: '[...] il y a quantité de tombeaux d'anciens seigneurs et de comtes de Nassau; mais presque tous fort endommagés; celui du comte Engelbert II, et de son épouse a le moins souffert; ce tombeau est couvert d'une belle pière de touche, soutenue par quatre statues de grandeur naturelle, représentant des héros de l'antiquité. Ils ont le costume militaire romain; des deux dont ont peut distinger les noms, l'un représente Jule-Cesar, l'autre Attilius-Regulus; sur la pierre de touche se trouve une armure, un casque, un bouclier etc. artistement travaillés; le tombeau, orné de plusieurs quartiers, est de marbre. On attribue ce chef-d'oeuvre au célèbre Michel Ange de Buonaroto; la magnificence de l'ordonnance, l'exactitude de l'execution, la force dans l'expression et la richesse de l'ensemble méritent toute l'attention de l'observateur.'
Naukeurige en Gedenkwaardige Reysen van Edward Brouwn, Amsterdam 1682, 34: 'De kerk is schoon en heeft veel treffelijke begraaf-plaatsen als de Tombe van Renesse; een sepulture voor Sir Thomas Alesburg geset door den heer Cancelier Hide; een oude Tombe opgeregt 1349 voor Johan heer van Lech en Breda; de Tombe van Graef Engelberg van Nassau en sijne familie aen de zij van de muur; de heer van Horne en sijne drie wijven; dog 't principaelste Monument is dat van Graaf Hendrik van Nassou, wiens wapen door vier oorlogs-lieden op haer knien gedragen werd.' *Journal de mon voyage en Hollande avec Monsieur de Montemart*, 1786, 140: 'Nous avons été le matin à la principale église voir le mausolée d'un Nassau. La figure du prince est belle. Au-dessus est une plaque de marbre soutenue par quatre personnages aussi en albâtre, comme le prince, représentant César, Régulus, Hannibal et Pyrrhus. On nous a dit que ce beau monument était du célèbre Michel-Ange.'
4 Van der Heiden (typescript) (1996).
5 Hoofdstuk 1, n. 4.
6 Breda, GA, CKAP, fol. 65 (zie Paquay (1987), n. 79).
7 Cordfunke (1984) en (1987).
8 Naderhand werd ook Albrecht zelf in dit graf bijgezet, evenals zijn kleindochter Jacoba van Beieren. Het graf voor Margaretha, dat in 1389 gereed was, moet een van de belangrijkste funeraire monumenten van het land geweest zijn, getuige diverse beschrijvingen. Het voorbeeld was de nu verdwenen graftombe voor Margaretha's moeder in Valenciennes: een tombe met de liggende beeltenis van de overleden gravin, de handen in gebed gevouwen, en geplaatst onder een boog. Rondom stonden in nissen kleine treurende figuren, zogenaamde *pleurants*. Het hier gevolgde schema was in de Zuidelijke Nederlanden al enige tijd in zwang als belangrijkste graftype voor de uitbeelding van de dynastieke belangen van een hoogadellijke familie. Zie hiervoor o.a. Van der Klooster (1984), 29-40.

9 Hoofdstuk 1 en Tummers (1994), 240.
10 Panofsky (1992), 62.
11 Zie n. 7.
12 De Werd (1978), I, 109-120, speciaal 114-115.
13 De Werd (1978), 114.
14 Tummers (1994), 240. Ook Pit (1908, 1-5) wees al op de stijlrelatie tussen het werk van Sluter in Dijon en het beeldhouwwerk aan het graf van Jan van Polanen en dat te Kleef, en Pit (1944), 95 en afb. 51, 52.
15 Van Goor (1744), 27; Voor een verplaatsing omstreeks 1410 zijn geen bewijzen (zie o.a. Tummers (1994), 240-241); Paquay (vriendelijke mededeling) vermoedt dat de verplaatsing samenhangt met de bouw van een nieuwe sacramentstoren op de plaats van de Polanen-tombe.
16 Cohen (1996), 139-152.
17 Zie cat.nr. 23.
18 Idem.
19 Kalf (1912, 106-110) 1442; Tummers (1994) 1475; Paquay (1987, 1-43) 1511; zie voorts Kavaler (1995), 22-24, speciaal n. 25.
20 Paquay (1987), 14-19.
21 Kavaler (2000), 226-251.
22 Kavaler (2000), 226.
23 Paquay (1987, 15) wees in meer algemene zin ook al naar de Keldermansfamilie.
24 Van den Berg (1987), afb. 48 en 54.
25 Zie Kavaler (1995), n. 25 en verder Peeters (1985), 391 en afb. 90.
26 Peeters (1995), 40.
27 Van Wezel (1999), 68-69.
28 Zie o.a. Ariès (1985), afb. 109 (graf van Gonzalo de Burgos, circa 1510 door Simon van Keulen), 111 (graf voor Pedro of Fernando de Villegas, circa 1536 door Gil de Siloë), 114 (Ruiz de la Mota, circa 1500), 124 (Infante Alonso, c. 1493). Zie verder Ayala Lopez (1951).
29 Van Wezel (1999), 33, 54.
30 Van Wezel (1999), 59-60.
31 Ayala Lopez (1951), 56 en 99-109.
32 Paquay (1987), 17. Hoewel aangenomen wordt dat er oorspronkelijk een crucifix stond is iconografisch de Maria met Kind niet geheel uit te sluiten, zoals de voorbeelden van het Van der Paele-altaar of het portaal van Champmol aangeven.
33 Zie ook Panofsky (1992), 58 en afb. 230 voor een epitaaf uit Doornik.
34 Van der Velden (1997), 231-232. Volgens de traditie was hij ook de initiatiefnemer van de renovatie van de kerk. Later richtte hij in deze kerk het bekende grafmonument op voor zijn schoonvader Lodewijk van Male.
35 Van der Velden (1997), 94-95.
36 Van der Velden (1997), passim en 104-105.
37 Men moet er rekening mee houden dat deze ‘Bourgondische’ iconografie meer voorkwam dan de weinige overgebleven werken suggereren, en dus toegankelijker was dan nu lijkt.
38 Zie tent.cat. Innsbruck (1996), nr. 82.
39 Zie Roberts (1989), 376-396. Voor Karel de Stoutes monument zie de ‘Catalogue des Tombeaux de Gaignières’, II, *Gazette des Beaux-Arts* 118ste jaargang (deel 88), 28 (nr. 1240).
40 Zie J. Kamphuis, ‘Het bouwhistorisch onderzoek van de grafkelder’, in: Van den Eynde/De Roode (1996), 17-23. Het feit dat de ontlastingsboog die het gewelf van de nis vormt, niet symmetrisch op de funderingen van de kolommen aansluit en evenmin netjes in het gewelf van de grafkapel steekt, duidt er mijns inziens op dat hier niet van één bouwcampagne sprake is geweest. Een waarschijnlijke volgorde zou kunnen zijn dat de grafkelder werd aangelegd voor Jan IV van Nassau (overleden 1475). Toen naderhand het grafmonument werd gebouwd, werden ook de resten van Engelbrecht I (overleden 1442) en zijn vrouw Johanna van Polanen (overleden 1445) in deze grafkelder bijgezet. Omdat zij werden herbegraven, werden hun overblijfselen geschud en in kleine kistjes in de speciaal hiervoor gebouwde nis ondergebracht. Het monster van de witsellagen is microscopisch onderzocht door Dr. Arie Wallert, Rijksmuseum Amsterdam.
41 Zie Leeuwenberg (1973), nr. 10.
42 Zie Paquay (1999, ‘Kerken en koren’, 14) over de sacramentsdevotie als aanleiding voor de bouw van de kooromgang.
43 In de literatuur is sinds Cerutti (1960) steeds 1531 genoemd als jaar van deze vergulding, maar dat berust op een interpretatiefout (zie Van Wezel (1999), 75).
44 Kavaler (1995).
45 Oorspronkelijk was het Herenkoor wellicht naar het westen nog een travee groter. Nu bevindt zich daar nog een provisorische scheidingsmuur. Met een extra travee zou er zeker veel ruimte zijn geweest voor een extra grafmonument.
46 Van Wezel (1999), 30.
47 Voor de veronderstelling, o.a. bij Kalf (1912, 110) en Van Luttervelt (1963, 95-98), dat er *priants* bovenop het monument zouden zijn geplaatst is geen duidelijke aanwijzing. Integendeel, dat de

vier dragers de levende, geknielde beeltenis(sen) van de overledenen zouden ronddragen, is zeer onwaarschijnlijk en zou het realisme van het monument verstoren. Bovendien zijn de latere afgeleiden van het Bredase monument in Engeland ook niet met *priants* uitgevoerd. Zie voor deze opvatting ook Kloek e.a. (1986), 49.

48 Zie hoofdstuk 6 en verder Van Roon (1996), 133-140, speciaal 137-138. Voor een Engels voorbeeld zie White (1992), 34-74, speciaal 40.

49 Dit bleek bijvoorbeeld uit het onderzoek naar de grafkelder van de Nassaus, waar Maria van Loon op een bed van stro was begraven. Zie Van den Eynde / De Jong (1996), 25-37, speciaal 33.

50 Zie hoofdstuk 7.

51 Zie hoofdstuk 6.

52 Zie Brassine (1947), 85-118.

53 Zie Van Wezel (1999), 401, n. 35 voor een overzicht van de toeschrijvingen. Het meest recent stelde Coppens (1998, 42-46) een toeschrijving aan Dubroeucq voor, die echter geen hout snijdt. Dubroecq kwam in 1535 waarschijnlijk terug uit Italië en werkte toen direct aan diverse grote architecturale projecten, zoals het koordoxaal van Mons en de kastelen van Boussu, Binche en Mariemont. Dat laat weinig tijd voor een opdracht uit Breda van graaf Hendrik III, die in 1538 overleed. Bovendien treft Coppens' stijlvergelijking tussen zijn *transi* van Jean de Hennin-Liétard en de *transi*-beelden van Engelbrecht II en Cimburga in het geheel niet.

54 Bij uitzondering wordt het graf gezien als een overschat, provinciaal werk in Kloek (1985). Een dergelijk negatief oordeel is misplaatst en gaat geheel voorbij aan de originele conceptie en aan de levensechte uitdrukking van de hoekfiguren.

55 Duverger/Onghena/Van Daalen (1953), 20-23. tent.cat. Brussel (1995), 257-259.

56 Dürer roemt hem als 'guten Marmel-Steinhauer', zie Duverger (1953), 15.

57 Kavaler (1995, afb. 26); misschien is er zelfs een relatie met de tombes van de Fonseca's, de familie van graaf Hendriks schoonmoeder, waarvan Ordoñez de maker was, zie Duverger (1953), 14. De gedachte, door Kavaler (1995, 31) naar voren gebracht, dat de oorsprong van de dragers gevonden moet worden bij Vitruvius, in de editie bezorgd door Cesariano in 1521, is zeker aantrekkelijk, maar lijkt als enige bron van inspiratie te mager. De dragers hebben hier namelijk een negatieve duiding als steunfiguren in de architectuur voor een galerij met drie etages ('Porticus Persica'). Ze hebben de uitdrukkelijke betekenis van gevangengenomen Perzische krijgers. In Breda hebben de steunfiguren veeleer de rol van herauten in het begrafenisritueel en dus een veel positievere betekenis, die dichterbij het bovengenoemde Spaanse voorbeeld komt.

58 Kloek (1985), 49.

59 Van Wezel (1999), 88.

60 Idem, 126.

61 Hij zou uit Mechelen afkomstig zijn, zie Duverger (1953), 33.

62 Van Wezel (1999), 123-125.

63 Idem, 124-125, n. 165; het is dus niet ondenkbaar dat Antonius van Zerroen, die vanuit Antwerpen de indrukwekkende tombe voor Maurits van Saksen maakte voor de kerk van Freiberg (1559-1563), een nazaat van Andries is, zie Chipps Smith (1994), 176-183.

64 White (1992), 40.

65 Diemer (1986), 107-177, speciaal 153-154 en afb. 43-48.

66 Breda's Museum, inv.nrs. ST 1016, ST 134 (vier tekeningen in rood krijt, 17de eeuw); Breda, GA, Archief Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, inv.nrs. III-8, 837g 1-8 (8 tekeningen van details van het monument, circa 1600). Zie verder Lucassen-Mackert (1985), 16-29; Tent. cat. Amsterdam, Nystad Antiquairs Lochem B.V. & Th. Laurentius, *Catalogue of a collection of paintings and drawings formed by the late Mr. Henry M. Knight (1903-1970)*, Amsterdam 1972, nr. 39 (tekening naar een van de dragers, daar toegeschreven aan Antonio Domenico Gabbiani, 1652-1726).

67 Den Haag, KB, Handschrift Van der Lelij (1757), inv.nr. 130 B 18 11, folio 27.

68 Zie Van Hooydonk (1993), 92; verder voor Wolfgang: Kavaler (1995), n. 102 (met oudere literatuur).

69 Van Hooydonk (1993), 92.

70 Van Hooydonk (1993, 92) spreekt ten onrechte over Gertruydt van Moffendorp. Zie verder Van den Boogert/Kerkhoff (1993), 291.

71 Tent.cat. Antwerpen (1993), nr. 55.

72 Hendrik III bestelde omstreeks 1527 bij Wolfgang een grote gedreven schaal met de slag bij Pavia (zie Van Wezel (1999), 74).

73 Kalf (1912), 112.

74 Zie inv. cat. (1984), 152, inv.nr. 2593.

75 Zie Van Ysendijck (1880-1889, deel II), pl. 441.

76 Zie ook Smits (1923), 151.

77 Den Haag, KB, Handschrift Van der Lelij (1757), inv.nr. 130 B 18 11, folio 29. Overigens is recent één wapenschild teruggevonden en teruggeplaatst.

78 Een plan tot restauratie omstreeks 1910 door Cuypers heeft blijkbaar geen doorgang gevonden, zie Breda, GA, Afd. III-8, Archief Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, deel IV, inv.nr. 2 (notulen vergadering 26-10-1905, 21-10-1910, 20-1-1911).
79 Den Haag, KB, Handschrift Van der Lelij (1757), inv.nr. 130 B 18 11, folio 29.
80 Kalf (1912), 111. Het groevemerk werd gevonden door H.J. Tolboom van de RDMZ. Zie voor dit merk Van Wezel (1999), 187-189.
81 Zie Van Ysendijck (1880-1889), pl. 5.
82 Duverger (1953), 57 en 67-89.
83 Van den Heuvel (1994), nr. 1-3, 65-93.
84 Roggen (1930-1931) meende dat Mone zelf de maker van het Bredase graf was, maar dat is - afgezien van stilistische verschillen - niet waarschijnlijk op grond van de chronologie: Mone lijkt na 1540 nauwelijks nog actief te zijn geweest als beeldhouwer en zich op zijn landgoed in Lotharingen te hebben teruggetrokken, zie Duverger (1953), 18-19.
85 Vermeersch (1976), 603-613.
86 Leeuwenberg (1973), nr. 196.
87 Tent.cat. Antwerpen 1993, 102 (nr. 14). Leeuwenberg identificeerde deze kunstenaar als de Meester van de Verloren Zoon, naar een beeldengroep in het Rijksmuseum, zie Leeuwenberg (1973), nr. 163; zie voor Moreau ook Duverger (1953), 14.
88 Huysmans e.a. (1996), 165, 174, 175.
89 Gewezen kan worden op de curieuze balustervormige zuiltjes op de hoeken van de tombe, die in Floris' ontwerp voor het stadhuis van Keulen terugkeren (Huysmans (1996), 134-135), op de engelen in de zwikken, de reeks cherubijnenkopjes in het fries en op de rijke decoratieve behandeling van de architectuur in het algemeen, iets wat bij Floris later vaak voorkomt.
90 Huysmans (1996), 13.
91 Van Ruyven-Zeman (1998), nr. 4, 259-271.
92 Huysmans (1996), 14-15.
93 Van Ruyven-Zeman (1998), 264.
94 Iets vergelijkbaars is *in aanzet* te zien in Arnhem. Nabij het graf voor Karel van Egmond, de hertog van Gelre, verrees het epitaaf voor Joost Sasbout (Eusebiuskerk, circa 1550), de kanselier van het Gelderse hof. Voor een vergelijkbare situatie, op veel grotere schaal, in Engeland, zie llewellyn (2000), 314-325.
95 Zie Paquay (1999, Kerken en koren, 14 n. 74) met verwijzing naar een betaling van 4 januari 1553 voor grafrechten, waarin het Vierling-epitaaf al wordt genoemd.
96 Huysmans (1996), 100.
97 Door Roggen en Withof werden de Bredase Floris-monumenten niet beschouwd als eigenhandig werk, zie Roggen/Withof (1942); Huysmans (1996) bracht recent de meeste ervan terug in het oeuvre van Floris, maar Van Ruyven-Zeman (1998) wees haar toeschrijvingen op methodologische gronden wederom af.
98 Kalf (1912), 113, meende dat het ook om een tekstplaat zou gaan, maar daarvoor bestaat geen enkele reden.
99 Huysmans (1996), 100.
100 Huysmans (1996), 101.
101 Voor het epitaaf in Königsberg zie Huysmans (1996), 96.
102 Zie ook Huysmans (1996, 66) waar ook op deze mogelijkheid wordt gewezen. Op pagina 263 in dezelfde publicatie wordt ten onrechte uitgegaan van een ontstaan van de epitafen na 1557, dus na publicatie van de prentreeks. Zie ook Van Ruyven-Zeman (1998), 267.
103 Zie Van Ruyven-Zeman (1998), 267.
104 Huysmans (1996), 102.
105 Illustratief is bijvoorbeeld de vergelijking van de koppen van de engelen in Breda met de twee kinderen in de Caritasfiguur op de sacramentstoren van Zuurbemde die in 1555 ontstond, zie Huysmans (1996), afb. 249. Huysmans' veronderstelling dat het Assendelft-monument niet van Floris zou zijn omdat o.a geen groteske fabeldieren en hermen in zijn grafsculpturen voorkomen, is wel erg puristisch. Het zijn motieven die Floris juist geregeld toepaste.
106 Uitzondering tot 1990 is het Assendelft-epitaaf, waarvan de bovenste geleding in 1951 werd gerestaureerd (zie cat.nr. 64).

Grafzerken

*Tim Graas en Harry Tummers**

Van de verschillende soorten grafmonumenten die er bestaan, zijn stenen vloerzerken steeds beschouwd als de minst belangrijke. Toch zijn deze monumenten vaak meer dan een loutere bedekking van het graf eronder. Er bestaan grafzerken zonder enige inscriptie of ook maar een simpel symbool;[1] niet zelden echter zijn er meer of minder uitvoerige inscripties op aangebracht op meer of minder kunstzinnige wijze. Na verloop van tijd komen daar de afbeeldingen van geslachts- en familiewapens bij, die vaak met vakmanschap zijn gebeeldhouwd. Vakmanschap is ook te zien als bepaalde figuratieve voorstellingen, zoals de figuur van de overledene, worden afgebeeld. Onder de talloze grafzerken bestaan er verschillende die in artistiek opzicht veel meer waardering verdienen dan ze gewoonlijk krijgen.[2] Dit geldt niet alleen voor de gekozen voorstellingen, maar ook voor de toegepaste techniek die zowel uit gravering, uitsparing als verschillende soorten reliëfs kan bestaan.

Dit alles gaat zeker ook op voor de grafzerken in de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Breda is beroemd om zijn grootse grafmonumenten, inclusief epitafen, uit de late Middeleeuwen en de perioden van de Renaissance en het Maniërisme. Aan deze prestigieuze monumenten wordt in deze publicatie een aparte bijdrage gewijd (zie hoofdstuk 4). Hier vragen wij aandacht voor de circa 230 stenen vloerzerken die de kerk rijk is, inclusief de koperen grafplaten, of koperen inlegstukken op grafstenen, waarvan er in de Onze-Lieve-Vrouwekerk eveneens voorbeelden aanwezig zijn (cat.nrs. 52, 56A-B en 58). Hoewel er in 1580 zerken uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk zijn verwijderd om als fundament te dienen voor een inundatiesluis en er toen ook zerken zijn verdwenen,[3] moet het genoemde aantal toch een zeer groot deel betreffen van de ooit aanwezige zerken en wel op plaatsen in de kerk die sindsdien over het algemeen zijn gerespecteerd.

Allereerst wordt ingegaan op de historiografie van het zerkenbestand, waarna aandacht zal worden besteed aan de meest opvallende aspecten van de voorstellingen op de zerken door de tijd. In het catalogusgedeelte worden vijfendertig geselecteerde zerken apart besproken. Het behelst niet alleen de technische gegevens, maar er zal ook worden ingegaan op de bijzondere, in het oog springende elementen van deze geselecteerde zerken.

Historiografie

Van Goor[4] noemt niet alleen de grote monumenten, maar verwijst ook naar enkele inscripties betreffende historisch belangrijke personen op zerken. Sweertius[5] in 1613 noemt meer zerken, maar voor beiden, Van Goor en Sweertius, geldt dat zij, evenals vele latere auteurs, vooral geïnteresseerd waren in historische personen en gebeurtenissen en niet in de zerken als objecten. De heraldicus d'Yvoy, die verschillende zerken in Breda noemt en de wapens van sommige heeft nagetekend, is eveneens minder geïnteresseerd in de vormgeving van de hele zerk (afb. 183A/B).[6]

Ook het *Register in 't korte der kelders en graven in de Groote kercke deser stadt Breda* uit 1740/41, voor het grootste gedeelte gepubliceerd in het tijdschrift *Taxandria* van 1895 en later, vertelt weinig over de vormgeving van de zerken.[7] De publieke interesse in de genealogische gegevens te vinden op de Bredase zerken werd

vooral bevorderd door Backer van Leuven, die in 1881 in het tijdschrift *De Navorscher* zijn 'Grafschriften te Breda met genealogische gegevens' publiceerde.[8] Het interessante van deze laatste bijdrage is dat, naast zeer uitvoerige genealogische gegevens zich uitstrekkend tot en met de negentiende eeuw, van verschillende zerken wordt gezegd hoe de weergegeven voorstellingen er uitzien, een opvallend vroege aandacht voor zerken als beelddragers.

Kalf heeft, naast aandacht voor de grotere monumenten, ook belangstelling voor een twaalftal artistiek gezien opvallende zerken.[9] Vervolgens publiceert J. Steenkamp in 1923 een groot aantal tekeningen van zerken in de Onze-Lieve-Vrouwekerk, een publicatie die de interesse van het publiek voor het uiterlijk van de zerken in Breda

183 Twee pagina's uit het manuscript van de hand van Maximiliaan Louis van Hangest, baron d'Yvoy, heer van Mijdrecht en lid van de Hoge Raad van Adel, uit 1784 (foto's RDMZ, 1994, Centraal Bureau voor Genealogie Den Haag).

aanwakkert.[10] Hij geeft alle bekende zerken, en de grote monumenten, een nummer en tekent ook, voor het eerst, een plattegrond met daarin nauwkeurig aangegeven de plaats waar de zerken zich bevinden (afb. 191). De meer dan veertig pagina's die Bloys van Treslong Prins aan Breda besteedt in het deel van de serie *Genealogische en heraldische gedenkwaardigheden* dat aan de provincie Noord-Brabant is gewijd, staan in de traditie van de zuiver genealogische en heraldische interesse van de oudere literatuur.[11] Aandacht voor de vormgeving is praktisch volledig afwezig.

Toen bij de restauratie van het schip van de kerk in de jaren twintig van de vorige eeuw de plankenvloer werd weggehaald, kwamen daar enkele tientallen zerken onder te voorschijn, die lange tijd onzichtbaar waren geweest. Deze zerken werden vervolgens in 1937 gepubliceerd door C. Bakker, met nauwkeurig overgenomen inscripties, een nummering en een plattegrond (afb. 192).[12] Vervolgens besloot men een egale cementen vloer aan te leggen en de zerken te verplaatsen naar de zijbeuken. De beschrijving van de zerken met de aanduiding van hun exacte plaats zoals gepubliceerd door Bakker bleek van groot nut, toen men aan het einde van de recente restauratieperiode besloot de oude toestand weer te herstellen.

De inventarisatie van kerkelijke kunstvoorwerpen zoals uitgevoerd door de Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland in 1982 telt maar dertien zerken, waarvan slechts twee van voor 1600.[13] De golf van lokale, gestencilde publicaties van oude grafzerken in de jaren tachtig en negentig is ook aan Breda niet voorbijgegaan. Onder auspiciën van de Heemkundige Kring Breda werden in een gestencilde uitgave de publicaties van Steenkamp en Bakker samengevoegd, wat ook gebeurde met de twee plattegronden. De publicatie werd voorzien van (alfabetische) lijsten.[14] Men zag af van het opnemen van de volledige inscripties; er werden slechts summiere aanduidingen gegeven van wat in de inscripties te vinden was, evenals, ter verfraaiing, enkele van de tekeningen van Steenkamp.

De ingrijpende restauratie van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in de jaren negentig heeft ook verstrekkende gevolgen gehad voor de zerkenvloer (afb. 196-197, 392). Praktisch alle zerken werden in 1996 en 1997 gelicht ten behoeve van het aanleggen van vloerverwarming. Tijdens deze operatie zijn alle gelichte zerken door het architectenbureau opgemeten en gefotografeerd, waarna ze, voor zover mogelijk, werden teruggelegd op de plaats waar ze oorspronkelijk moeten hebben gelegen.[15] Wat betreft de steensoort heeft men Doornikse, Namense en Iedesteen

gedetermineerd, voor het overige heeft men het gelaten bij de algemenere omschrijvingen ‘hardsteen’ dan wel ‘zachte steen’. Aan het einde van de restauratie werd tevens besloten om de natuurstenen vloer van het middenschip, die in de jaren tachtig in de plaats was gekomen van de cementen vloer uit de jaren dertig, weer te verwijderen en de verplaatste zerken weer op hun vroegere plaats te herleggen, waarbij men zich baseerde op de publicatie van Bakker

uit 1937. Van de Garde, lid van de restauratiecommissie van de kerk, heeft tijdens de restauratie een nieuwe lijst van zerken samengesteld, waarbij alle zerken een nieuw nummer hebben gekregen.[16]

De Middeleeuwen

Van de circa 230 zerken die zich in de Onze-Lieve-Vrouwekerk bevinden, dateren er zo'n zeventig van voor 1600. Na een drietal keren van denominatie te zijn gewisseld, kwam de kerk in 1637 definitief in handen van de protestanten.[17] Ondanks deze overgang is een scheiding in een periode van voor en na 1600 willekeurig, daar het oude gebruik van zerken bij de protestanten gewoon werd voortgezet. De maatvoering bleef hetzelfde, evenals de gebruikte steensoort, voor het merendeel Doornikse en Namense steen. Bovendien veranderden de ingeburgerde voorstellingen niet van de ene dag op de andere. Toch lijkt het mogelijk enkele aspecten aan te geven die specifiek gelden voor de pre-reformatorische en post-reformatorische perioden.

Wat betreft de middeleeuwse periode dient allereerst iets te worden gezegd over de chronologische spreiding van de zerken. De oudste zerken in Breda dateren uit de vijftiende eeuw. Tegenover circa tien zerken waarvan geen enkele datering bekend is, staat een even groot aantal dat uit de vijftiende eeuw dateert, voor het merendeel uit de tweede helft van die eeuw. De oudst gedateerde zerk draagt het jaartal 1411 (cat.nr. 3) en komt uit de voorganger van het huidige kerkgebouw. Uit de lijst van nauwkeurig gedateerde zerken uit de zestiende eeuw blijkt dat de meeste dateren uit de eerste helft van die eeuw, circa twintig uit het eerste kwart en een even groot aantal uit het tweede kwart, tegenover circa tien uit het derde kwart en maar zo'n vijf uit het laatste kwart van de zestiende eeuw.

Een opvallende groep middeleeuwse zerken betreft de zogenaamde kanunnikenzerken, die, een enkele uitzondering daargelaten, na de Reformatie in potestantse kerken geen vervolg kennen (cat.nrs. 30 en 53). Laatmiddeleeuwse kanunnikenzerken met de weergave van een priesterfiguur in reliëf treft men vooral aan in de huidige provincies Zeeland, Noord-Brabant en Limburg.[18] Ze zijn bijvoorbeeld te zien in Kapelle, in Maastricht en in Den Bosch, en ook in Breda. De Sint-Janskerk in Den Bosch heeft er nog een tiental, de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda nog zes, waarvan de beroemdste de prachtige koperen grafplaat van Willem van Galen (†1539) (cat.nr. 52). In het bisdom Utrecht blijken de kanunniken veelal te hebben gekozen voor epitafen met een figuratieve genrevoorstelling.[19] Met name in enkele collegiale kerken in Utrecht en in de Sint-Walburgiskerk te Zutphen vindt men nog verschillende van deze vaak tijdens de Reformatie beschadigde epitafen.

Andere zerken met de afbeelding van personen ten voeten uit komen, opvallenderwijs, in Breda niet voor; ook de elders nogal eens te bewonderen figuren van echtparen zijn in Breda afwezig. De reden hiervan is niet duidelijk; het is meer een toevalige samenloop van omstandigheden. Er is echter één uitzondering, de zerk van Magdalena van Renesse, meteen ook een van de meest opvallende zerken (cat.nr. 55).

Schilddragende engelen zijn een niet ongebruikelijk motief op grafzerken en ook in Breda komen zij voor. De zerk van Françoise Draeck (cat.nr. 32) is daarvan een bijzonder geslaagd voorbeeld.

De figuratieve zerken in Breda zijn voor het merendeel uitgevoerd in een uitsparingstechniek, maar gegraveerde voorstellingen komen ook voor. De stijl en

de vormgeving vertonen nogal eens overeenkomsten met de stijl en vormgeving van de vele figuurzerken die in de provincie Zeeland worden aangetroffen. Een klein detail als de uitbeelding van een of twee graspolletjes ter aanduiding van een veld waarin de figuren staan, komt zowel in de provincie Zeeland voor als in Breda en is een bewijs dat ze afkomstig moeten zijn van dezelfde ateliers van zerkenmakers (cat.nrs. 32 en 53).

Priesterzerken zijn meestal herkenbaar aan een kelk, met of zonder hostie. In Breda is hiervan een vijftal te vinden (cat.nrs. 20, 34 en 54). Soms is alleen een verdiept veld met de omtrek van een kelk te zien, wat erop duidt dat de kelk zelf oorspronkelijk was weergegeven in een ander materiaal. Dat kan een contrasterende witte steen zijn geweest en soms koper. Ook priesterzerken worden na de Reformatie, met een enkele uitzondering, in protestantse kerken niet meer geplaatst.

Zogenaamde wapenzerken, zerken waarop de voorstelling bestaat uit een of meer wapens, lijken een typisch post-reformatorisch fenomeen, zeker als naast de wapens nog een helm, een helmteken en dekkleden zijn weergegeven. Toch komen ook in de middeleeuwse periode wapens voor. Het meest opvallende aspect is dan dat de weergegeven wapens zijn opgehangen aan een koord dat weer opgehangen is aan een tak of een ander voorwerp. Soms betreft het fraaie evenwichtige voorstellingen, die aan

184 Grafzerk van Henricus van de Corput, 1537 (foto RDMZ, 2001).

deze wapenzerken een zekere allure verschaffen. Breda bezit zo'n vijftien van dergelijke wapenzerken (cat.nrs. 21, 22 en 33).

Mogelijk het meest typische aspect van middeleeuwse zerken is het afbeelden van de vier evangelistensymbolen op de hoeken van de inscriptierand. Hoewel er ook voorbeelden zijn van na 1600, neemt het gebruik dan snel af. In de periode van voor 1600 gaat het in Breda om ongeveer de helft van alle middeleeuwse zerken (cat.nrs. 20-22 en 30-34). Er lijkt ook een duidelijke voorkeur te bestaan voor een vaste, traditionele volgorde, met linksboven de adelaar van Johannes, rechtsboven de engel van Mattheus, linksonder de leeuw van Marcus en rechtsonder de os van Lucas. Breda kent hierop geen uitzondering. Het gaat soms om individuele, meer of minder realistische figuurtjes, vaker betreft het stereotype voorstellingen waarbij de symbolen ook nog eens zijn voorzien van vleugels.

Het voorkomen van dubbele inscripties lijkt op het eerste gezicht iets uit latere eeuwen, waarbij een veel oudere zerk werd hergebruikt voor een andere persoon, wiens naam werd aangebracht zonder dat de oude inscriptie werd weggekapt. Het fenomeen van de dubbele inscriptie komt echter in de middeleeuwse periode ook voor. Dubbele inscripties zijn dan echter vaker het gevolg van toevoegingen van namen van personen uit dezelfde familie die later zijn bijgezet (cat.nr. 20). In Breda zijn verder nog voorbeelden te vinden van zerken die ook eens als altaarsteen hebben gediend, getuige de vijf aangebrachte kruisjes. Het is echter niet meer uit te maken of het hierbij gaat om altaarstenen die later als zerk werden gebruikt of andersom.

Renaissance en Reformatie

Een belangrijk fenomeen in de pre-reformatorische periode was de introductie van een nieuwe kunststijl, de Renaissance. Renaissancevormen vinden we in Breda, vroeger dan elders in de Nederlanden, systematisch toegepast in welhaast alle met Hendrik III in verband te brengen kunstopdrachten vanaf 1530.[20] Wat betreft de grafkunst in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda, na de Reformatie ‘Grote Kerk’ geheten, denken we hierbij uiteraard aan het alom bekende monument voor Engelbrecht II, waarvoor in 1531-1534 betalingen plaatsvonden, en de fraaie met Cornelis Floris in verband gebrachte epitafen, waarvan er één 1546 is te dateren en de overige kort na het midden van de zestiende eeuw.

Een ijkpunt voor de datering van de grafkunst ‘in het platte vlak’ is de koperen grafplaat van de in 1539 gestorven kanunnik Willem van Galen (cat.nr. 52): de vormgeving hiervan is geheel renaissancistisch, op een enkel detail als de vierpassen met de evangelistensymbolen na. De grafplaat leent zich goed voor vergelijking met de stenen equivalenten, de kanunnikenzerken, die alle niet lang daarvoor of daarna te dateren zijn. Drie daarvan vertonen de kanunnik in een gelijksoortige renaissanceaedicula; het betreft de zerk van Van Oesterzeel met het jaartal 1529 (cat.nr. 30), die van Henricus van de Corput met 1537[21] (afb. 184) en een met grotendeels afgesleten inscriptie waarvan het jaartal niet te lezen is als 1520 (zoals in de meeste literatuur) maar eerder als 1535 of 1531 (afb. 185).[22] Deze zerk heeft als enige van de drie de randtekst in kapitalen in plaats van gotische letters en zal alleen al om die reden niet voor de jaren dertig te dateren zijn.

In Breda bevinden zich vier zerken van voor 1600 waarvan de koperen inlegstukken bewaard zijn gebleven (cat.nrs. 52, 56A, 56B en 58).[23] Er zijn er zeker meer geweest, getuige de lege verdiepte velden op nog eens een zevental middeleeuwse zerken (cat.nr. 31). Verder vertonen nog een aantal namiddeleeuwse zerken verdiepte velden, die wijzen op vroeger aanwezige koperen inlegplaten. Een verdiept veld is op zich nog geen bewijs dat het vroegere inlegstuk van koper was, ook andere materialen, zoals wit marmer, werden hiervoor gebruikt, zowel in de middeleeuwen als daarna (cat.nrs. 101 en 104). Bij witmarmeren inlegstukken zijn de uitgespaarde velden echter dieper dan voor koperen platen, iets wat in Breda slechts voorkomt bij een drietal zerken.

Laatmiddeleeuwse, en latere, koperen grafplaten zijn een typisch Noord-Europees verschijnsel. Wat betreft artisticiteit en kostbaarheid vormen zij een categorie van grafmonumenten tussen de grote architecturale grafmonumenten en epitafen aan de ene kant en de stenen vloerzerken aan de andere kant. Hoewel minder kostbaar dan de grote monumenten, stijgen zij uit boven de stenen zerken, zowel wat betreft het toegepaste materiaal als de afgebeelde voorstellingen. De techniek die voor het aanbrengen van voorstellingen werd aangewend, bestaat uit gravering en uitsparing, die ook bij stenen zerken werden gebruikt. De weergave van details is er echter veel groter. Bovendien werden de helderheid en variëteit van de afbeeldingen bevorderd door het aanbrengen van gekleurd mastiek in de gegraveerde lijnen. De weergegeven

185 Grafzerk van een onbekend persoon, 1535 of 1531 (foto RDMZ, 2001).

voorstellingen variëren van levensgrote en kleinere afbeeldingen van de overledene tot scène-achtige voorstellingen en, in een latere periode, wapens die vaak worden weergegeven met uitgebreide decoratieve motieven. Ook platen met alleen maar tekst komen veel voor. Over koperen grafplaten bestaat een zeer uitgebreide specialistische literatuur.[24]

In de laatmiddeleeuwse periode zijn de grote centra voor de vervaardiging van koperen grafplaten vooral te vinden in Engeland (de zogenaamde *Brasses*), Vlaanderen (vooral de steden Brugge, Gent, Doornik en later ook Mechelen en Antwerpen), Duitsland (Keulen, Neurenberg en Lübeck) en Silesië (met als hoofdstad Breslau). De vier overgebleven koperen platen in Breda zijn zeer waarschijnlijk alle Vlaams werk.

Het koper waarvan de hier bedoelde platen zijn vervaardigd, is eigenlijk messing of geelkoper en bestaat voor 70 tot 75% uit koper, voor 20 tot 25% uit zink en verder uit kleine hoeveelheden tin en lood. De koperen platen kunnen een of meerdere gedeelten van een zerk bedekken of ook de gehele zerk. Grotere platen zijn samengesteld uit meerdere stukken, terwijl ook tamelijk kleine stukken voorkomen, met name bij ingewikkelde patronen. De platen zijn op de verdiepte ondergrond vastgezet met bitumen en nagels.

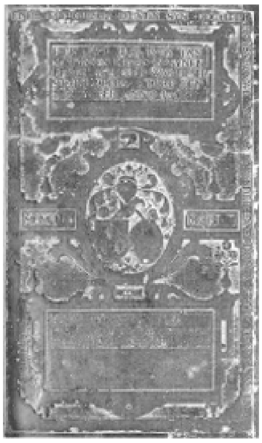
Veel koperen grafplaten zijn in de loop der tijd verloren gegaan door verwaarlozing, plunderingen bij godsdiensttwisten en waarschijnlijk ook in de Franse tijd; vaak ook zijn zij gebruikt voor omsmelting van het kostbare materiaal. In het huidige Nederland zijn nog zo'n twaalf figuratieve en heraldische platen van koper bekend, sommige slechts in fragmenten.[25] Naast de vier zerken in Breda zijn als opvallende stukken in Nederland te noemen de twee grote, de hele zerk bedekkende, platen in de Grote Kerk in Alkmaar en in de Sint-Stevenskerk in Nijmegen[26] en verder verschillende slechts in gedeelten bewaarde figuratieve platen in de Sint-Janskerk in Gouda.[27] De vier voorbeelden in Breda omvatten een grote figuratieve plaat, die als een van de fraaiste in Nederland wordt beschouwd en die ook internationaal gezien als een opvallend kunstwerk geldt en verder twee middelgrote en een kleine grafplaat met hoofdzakelijk wapens (cat.nrs. 52, 56A, 56B en 58).

De romeinse kapitaal raakt in de Nederlanden pas in het tweede kwart van de zestiende eeuw ingeburgerd en vormt derhalve een welhaast onfeilbaar middel voor een datering *post quem*. Afgezien van de koperen grafplaat van Van Galen uit 1539 en de onidentificeerbare kanunnikenzerk zijn de oudste Bredase voorbeelden de figuurzerk van Magdalena van Renesse met het jaartal 1543 (cat.nr. 55) en de zerk

van kanunnik Polyet, die 1549 kan worden gedateerd.[28] De overgang van gotisch lettertype naar kapitaal heeft zich voltrokken in de roerige jaren tussen de beeldenstorm en de eerste grote protestantse periode, toen er slechts een gering aantal nieuwe zerken werd gelegd; nog vóór 1590 was de gotica in Breda nagenoeg uitgestorven. In dezelfde periode valt de overgang van romeinse naar arabische cijfers. De notatie van het sterfjaar en de leeftijd door middel van romeinse cijfers blijft bij zeventiende- en achttiende-eeuwse zerken voornamelijk beperkt tot die waarbij het opschrift in het Latijn is gesteld.

Als we de figuurzerken buiten beschouwing laten, zijn er uit de periode van voor de Reformatie - de Beeldenstorm van 1566 - niet meer dan drie zerken die als onversneden renaissancistisch dan wel maniëristisch kunnen worden bestempeld: de steen van Van Liere (cat.nr. 57), alsmede de twee met koper ingelegde zerken van De Boubert (cat.nr. 56A) en van Van Rheenen (cat.nr. 58). Stilistisch verschillen deze drie zerken van die uit de periode daarna, de protestantse periode van 1590-1625, maar deze verschillen zijn minder groot dan men zou verwachten. Onderscheid is er in de compositie. De opbouw van de pre-reformatorische zerken is tweeledig en bestaat uit een ronde (bij Van Rheenen ruitvormige) cartouche voor het wapen en een daarmee verbonden rechthoekige tekstcartouche (in eigentijdse terminologie ‘compartement’ genoemd). Bij de post-reformatorische zerken van kort na 1600 overheerst daarentegen het drieledige compositieschema, bestaande uit twee rechthoekige tekstcartouches en een ronde of ovale voor het wapen prominent in het midden. De ornamentiek tussen 1550 en 1600 vertoont weinig ontwikkeling. Zij bestaat in hoofdzaak uit rolwerkomlijsting in de trant van Vredeman de Vries, die echter in 1550 (jaartal op de zerk van De Boubert) nog amper iets had gepubliceerd. Het rolwerk is bij het drietal zerken van voor 1566 versierd met maskerons, leewenkoppen en vogels, kortom voornamelijk aan de klassieke vormentaal ontleende motieven zonder diepere symbolische betekenis, terwijl de bijkomende versiering in de periode kort na 1600 in wezen beperkt blijft tot funeraire attributen en vergankelijkheidssymbolen als doodskoppen, zandlopers, uitdovende olielampjes, al dan niet door putti geblazen zeepbellen en dergelijke.

De Bredase groep van met rolwerkornament versierde zerken uit de periode van


A

B

C

D

E

F

G

H 186 Groep van met rolwerkornament versierde zerken uit de periode van kort na 1600. **A** Zerk van Jan Dirven (1609). **B** Zerk van Johan van de Corput (1618). **C** Zerk van Adriaen Beelyaert (1615). **D** Zerk van Henderick van Lemens (1620; echtgenote 1613). **E** Zerk van Dingman van der Locht (1631; 1622). **F** Zerk van Adriaen Dirven (1636; 1631). **G** Zerk van Geeraert Huybrechts (1630; 1625). **H** Zerk van Dominicus de Pottere (foto's RDMZ, 2001).

kort na 1600 bestaat uit een twintigtal exemplaren. Een groot deel blijkt van een en hetzelfde type te zijn, terwijl er bij nadere bestudering toch geen twee zerken identiek zijn. Het type wordt hier gemakshalve aangeduid als het *memento-mori*type, naar de bekende Latijnse spreuk die er op voorkomt en die in de vertaalde vorm, 'gedenk te sterven', een standaardtekst is in de Nederlandse grafkunst. Bij het Bredase zerktype staat de spreuk aan weerszijden van de middelste, ovale cartouche. De drie cartouches zijn op of in de rolwerkomlijsting versierd met een variërend aantal vergankelijkheidssymbolen, gemiddeld vier, maximaal zes: onder en boven het ovaal meestal een zandloper respectievelijk een doodskop, voorts twee attributen op de bovenhoeken van de onderste cartouche en twee op de spreukband. Onder dit basistype vallen elf zerken plus twee afgeleide exemplaren. Drie stellen blijken goeddeels gelijk van compositie en ornamentiek: de zerk van Jan Dirven (1609) (afb. 186A) en die van Johan van de Corput (1618) (afb. 186B), die van Adriaen Beelyaert (1615) (afb. 186C) en van Henderick van Lemens (1620; echtgenote 1613) (afb. 186D) en, in mindere mate, die van Dingman van der Locht (1631; 1622) (afb. 186E) en van Adriaen Dirven (1636; 1631) (afb. 186F). Opmerkelijk aan dit laatste stel, waaraan nog een derde exemplaar voor Geeraert Huybrechts (1630; 1625) (afb. 186G) gekoppeld kan worden, is dat de spreuk *memento mori* is verdwenen en (bij twee van de drie) vervangen door het op pre-reformatorische zerken gebruikelijke 'bidt voor de ziele'. Een verklaring ligt voor de hand: de drie dateren uit de katholieke interimperiode 1625-1637.

Het merendeel van de groep is, afgaande op de sterfjaren, vervaardigd in het decennium 1610-1620; geen enkele ervan is met zekerheid voor 1600 te dateren. De rijkst geornamenteerde en tevens grootste zerk is die van Anna van Carlewijck (cat.nr. 78). De formaten van de groep vertonen, anders dan men zou verwachten, niet een zekere mate van standaardisatie en verschillen zelfs binnen een stel van twee gelijkvormige zerken, uitgezonderd de twee uit de katholieke interimperiode, die beide 230 respectievelijk 231 × 143 centimeter meten.

Hoewel een direct voorbeeld, zoals meestal in concrete gevallen, moeilijk valt aan te wijzen, zal het evident zijn dat dit *memento-mori*type is ontleend aan prentwerk van Vredeman de Vries. Nu is zijn invloed in de grafkunst enorm geweest en zijn er ook in ons land wel meer kerken met zerken met rolwerkornament. Wat het Bredase ensemble echter uniek maakt, is dat het merendeel van één model is, dat bovendien vrijwel uitsluitend in deze kerk voorkomt. Andere voorbeelden van het bovenbeschreven *memento-mori*type zijn, voor zover achterhaald kon worden, alleen te vinden in het niet ver van Breda gelegen Geertruidenberg (eveneens een heerlijkheid van de Nassaus), zodat we mogen aannemen dat al deze zerken het product zijn van een steenhouwersatelier in Breda.[29] Van de twee Geertruidenbergse zerken is die voor de in 1618 gestorven Aert Hanecops nagenoeg gelijk aan de 1619 gedateerde zerk van Dominicus de Pottere (afb. 186H).[30]

Uit de katholieke interimperiode 1625-1637 is het aantal zerken te gering om er een ontwikkeling in te kunnen bespeuren. Wat betreft compositie, ornamenten en symbolen is er niet veel verschil met de zerken uit de voorafgaande protestantse periode. Van historisch belang is de zerk van gouverneur Jean de Maisière(s) uit 1636.[31]

De periode na 1637

In de loop van de zeventiende eeuw is er in grafkunst duidelijk een tendens naar versobering waar te nemen, een tendens die zich in Breda doorzette vanaf 1637 - toen de kerk wederom protestants werd - en in de achttiende eeuw overheersend werd. Het gros van de zerken uit de periode na 1637 vertoont geen enkele vorm van versiering en bestaat uit louter tekst met eventueel een wapenveld. Deze versobering is niet alleen merkbaar in Breda en in de andere protestantse kerken van het land, maar ook in de katholieke kerken in de Zuidelijke Nederlanden. Het verschijnsel kan in eerste instantie dus niet aan de invloed van het calvinisme worden toegeschreven.

Het merendeel van de Bredase zerken uit de onderhavige periode is onder te brengen in een van de twee hoofdgroepen: met wapenveld of alleen met tekst. Onder wapenveld wordt verstaan een verdiept liggend veld waarin het wapen met toebehoren in laag reliëf is gebeeldhouwd. Het veld is hetzij rond of ovaal, hetzij rechthoekig. De groep met wapenveld telt iets minder dan twintig exemplaren.

Het type met rond of ovaal wapenveld is in ons land het meest voorkomende type wapenzerk geworden en is te beschouwen als het klassieke zeventiende-eeuwse zerktype. Het ronde wapenveld beslaat gemiddeld een derde van de lengte van de zerk en is in de regel aan de bovenkant gesitueerd, dat wil zeggen boven het voor de tekst gereserveerde deel van de zerk.

De indeling met het wapenveld in het midden, waardoor twee gescheiden vlakken

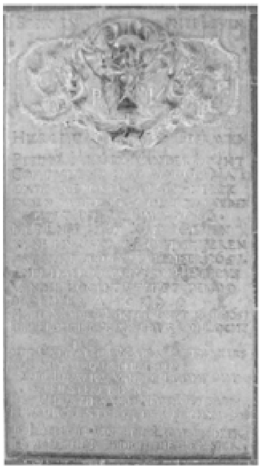
187 Zerk van Johanna van der Veecken, Vrouwe van Wernhout, 1641 (foto RDMZ, 2001).

voor tekst ontstaan, werd op den duur niet ideaal bevonden. Men moet hierbij bedenken dat het gebruik van zerken in de loop van de zeventiende eeuw verschoven was van eenmalig naar meermalig. In de zestiende eeuw waren zerken in de regel bestemd voor individuen of echtparen, in de achttiende eeuw blijkt het merendeel vervaardigd te zijn voor gebruik van verschillende leden van één familie over een periode van een of meer generaties. Voldoende ruimte voor een doorlopende tekst die meermalen aangevuld kon worden was dus essentieel. Deze ontwikkeling leidde er uiteindelijk toe dat zerken met wapenveld na 1700 een minderheid gaan vormen ten opzichte van grafstenen met louter tekst.

De voorbeelden van het type met rond of ovaal wapenveld in de Bredase kerk dateren voornamelijk uit de decennia rond het midden van de zeventiende eeuw. Twee daarvan zijn nog net uit de katholieke periode van voor 1637: de ene met ovaal veld, met onder meer de jaartallen 1635, 1637 van Jan Rietmakers, zijn echtgenote en nazaten[32]; het tweede exemplaar met rond veld van de in 1582 gestorven Christiaan Piermans is waarschijnlijk ook uit de katholieke interimperiode (cat.nr. 80). Een fraai voorbeeld is de steen met de naam van Johanna van der Veecken, Vrouwe van Wernhout, en het jaartal 1641 (afb. 187). Rechtsonder is *KELDER* ingebeiteld: het betreft dus een dekplaat voor een grafkelder, hetgeen het ongewoon grote en relatief brede formaat (297 × 258 cm) verklaart.

Het type met rechthoekig wapenveld komt landelijk gezien lang niet zo veel voor als dat met rond of ovaal veld. In Breda behoort het tot de meest gangbare zerktypen van de zeventiende eeuw. Een vroeg voorbeeld is de zerk van de in 1639 gestorven, in zijn tijd gevierde dichter Dingman Beens, met onder het familiewapen het devies ‘Soect het hemels’.[33] De latere voorbeelden, die merendeels uit het derde kwart van de eeuw dateren, kenmerken zich door een rechthoek met afgestompte, ingezwenkte hoeken. Deze variant, die elders nauwelijks voorkomt, is typisch voor Bredase grafstenen en mogelijk een ‘inventie’ van een Bredase steenhouwer. Ter illustratie zijn twee voorbeelden, de zerk van François Domis uit 1678 en die van ‘fabryck’ Jan Anthoni Schuermans uit 1680, uitgebreid beschreven (cat.nrs. 98 en 99).

Een ‘variant op een variant’ is de zerk van Peeter Janssen van der Locht (1660) en familie, waar de rechthoek gecombineerd is met een rond veld (afb. 188).[34] Opmerkelijk aan deze grafsteen zijn verder de doodsattributen, die op de plaats van het wapen zijn afgebeeld en de aan de familienaam refererende spreuk *De Locht is van het Lichaem hier / en acht het tydich niet en sier*. De steen stond voor de recente verplaatsing als een epitaaf opgesteld tegen de muur, op een basement, maar dit is blijkens het grafregister van 1740-1741 niet de oorspronkelijke opstelling. Het vormt wel een verklaring voor



188 Zerk van Peeter Janssen van der Locht (1660) en familie (foto RDMZ, 2001).

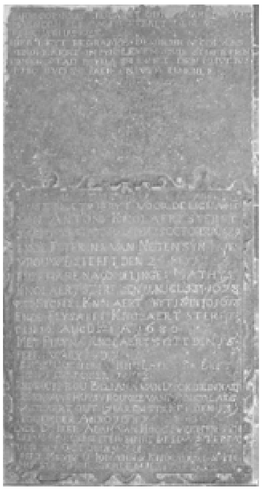
het tamelijk diepe en gaaf bewaarde reliëf van het beeldhouwwerk.

Zoals gezegd bestaat een van de twee hoofdgroepen van het Bredase zerkenbestand uit louter met tekst voorziene grafstenen. Deze groep is, ook landelijk gezien, de grootste groep, zeker wat betreft de achttiende eeuw. Globaal gesproken krijgt de onversierde grafsteen de overhand tegen het midden van de zeventiende eeuw. Het is moeilijk om in kort bestek een verklaring te vinden voor deze versoberingstendens in de grafkunst.

De grafsteen-met-louter-tekst is uiteraard geen fenomeen uit post-reformatorische tijd. In de kerk zijn er enkele met gotische tekst bewaard gebleven, alle van klein formaat en wellicht zijn ze om die reden voornamelijk in de zijkapellen van het schip te vinden. Een vrij gaaf bewaard exemplaar tegen de zuidmuur van het koor is een vierkante steen van 57 × 57 centimeter voor de in 1551 gestorven Heylwich Aertsdochter van Leye, die blijkens het opschrift drieëndertig jaar bij kanunnik Loeven had gediend.[35] Een klein formaat werd ook toepasselijk geacht voor een kindergraf, zoals het 75 × 55 centimeter metende zerkje voor Janneke, de dochter van ‘greelmaker’ (van gareel oftewel paardentuig) Huybrecht Bartholomeusz., die in 1612 op driejarige leeftijd overleed.[36]

Het vroegste voorbeeld van een ‘tekstzerk’ met een meer gangbaar formaat is een steen van 203 bij 116 centimeter, die bij de restauratie in 1997 onder de zerkenvloer te voorschijn kwam en derhalve niet in de oudere literatuur voorkomt. Het opschrift, dat, afgezien van een latere aanvulling in een ander handschrift, de namen vermeldt van schepen Gerrit Havermans (sterfjaar 1576) en zijn echtgenote (1610), zal in 1610 zijn ingebeiteld.[37] Bij nadere beschouwing blijkt de grafsteen geen zuivere tekstzerk, maar eerder een voorloper daarvan te zijn of een overgangsfase te vertegenwoordigen. Langs de randen is een zeer licht ingegraveerde dubbele lijn, onderbroken door minuscule hoekmedaillons, zichtbaar: het is een relict van de tekstbanden met evangelistenmedaillons op gotische zerken.

Ter illustratie van dit eenvoudige en derhalve vrij goedkope type zerk is gekozen



189 Zerk van de familie Knollaert, ca. 1600 (foto RDMZ, 2001).

voor de steen van koster Joris Jonston, zijn vrouw en hun zoon Willem, die zijn vader als koster opvolgde (cat.nr. 102). Het voorbeeld is representatief vanwege de begravenen, die uit het segment van de bevolking afkomstig zijn dat zich in de regel geen gebeeldhouwde versiering kon permitteren. Het moet gezegd dat in toenemende mate ook de meer welgestelden bewust lijken te hebben gekozen voor een sobere zerk zonder versiering.

Tot de onversierde grafstenen kan ook het merendeel van de dekplaten gerekend worden, een categorie stenen die toegang verleende tot de eronder gelegen grafkelder. Ze zijn meestal als zodanig aangeduid door het opschrift *graftkelder, keldermond, ostium sepulcri* en dergelijke. Het formaat kan sterk variëren en het opschrift is vaak over de breedte van de steen ingebeiteld. In de regel ontbreekt een jaartal en wordt volstaan met de familienaam. De meeste dekplaten dateren uit de achttiende eeuw. Een zeer verzorgd opschrift is te zien op een van de jongst gedateerde grafstenen in de kerk, waarop te lezen is *GRAFTKELDER / TOEBEHOORENDE / LAURENS PELS RENTMEESTER / VAN S.D. HOOGHEID OVER DE / STADT EN BARONNIE VAN BREDA / 1789*.

De achttiende eeuw

Het zerkenbestand uit de achttiende eeuw blijft in numeriek opzicht ver achter bij de zeventiende eeuw en, in mindere mate, ook bij de zestiende eeuw. Deze teruggang duidt zeker niet op een afnemende begrafenispraktijk in de kerk. Een verklaring is misschien de verminderde belangstelling voor het uiterlijk van grafstenen in die tijd. De behoefte aan een persoonlijke vermelding met naam en toenaam blijkt in ieder geval minder groot dan in de zeventiende eeuw. Daarnaast is er de omstandigheid dat de zerkenvloer inmiddels goeddeels was 'volgelegd' en men zijn toevlucht moest nemen tot hergebruik van oudere zerken. Een cesuur in dit opzicht is wellicht de algehele ophoging van de kerkvloer in 1740-1741. Om de kosten te dekken werden alle eigenaars van grafkelders opgeroepen om zich bij de kerkmeesters te melden en de eigendomsbewijzen te overleggen. Een zeventiental grafkelders, waarvan de eigenaars niet konden worden opgespoord, verviel aan de kerk, die ze vervolgens doorverkocht.[38] Men kan zich overigens afvragen of de

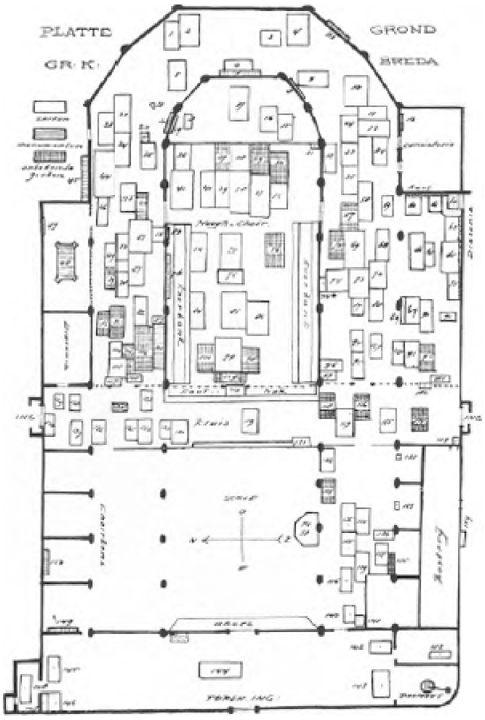
beschrijving van het selecte aantal zerken door Van Goor bij het verschijnen van zijn boek in 1744 nog wel actueel was.

190 Zerk van Charles Claude Kamerling (foto RDMZ, 2001).

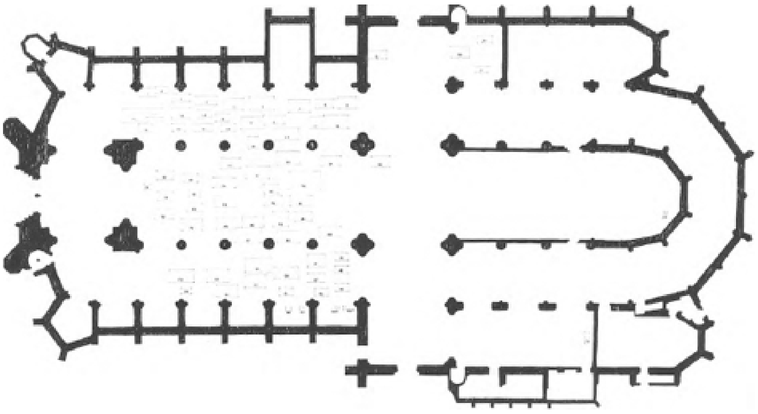
Het ‘recyclen’ van grafstenen gebeurde op verschillende manieren en niet altijd met respect voor de vormgeving en de oude opschriften. Een hergebruikte zerk is er in esthetisch opzicht meestal niet op vooruit gegaan. In onze ogen enigszins ‘verpest’ is een laatgotische zerk uit 1509, waar deels over de randtekst en een van de evangelistensymbolen *DESEN SERCK HOORT TOE AAN WOUTER VAN GOOLOBIT ANNO 17* [oningevuld] is gebeiteld.[39] De belettering is hier ronduit primitief en de spelling onzorgvuldig, als van een quasi analfabeet.

In een aantal gevallen blijkt alleen bij bestudering van de kunsthistorische aspecten dat de zerk ouder is dan het achttiende-eeuwse opschrift doet vermoeden. Het exemplaar dat de grafkelder van de familie Knollaert dekt, staat vol met namen en sterfdata vanaf 1678 tot 1730, maar de smalle rolwerkomlijsting wijst onmiskenbaar op een datering rond 1600 (afb. 189). Een dergelijke omlijsting van de tekstcartouche is ook te vinden op de zerk van Johan Backx, die van kort na 1590 dateert en intact bewaard is gebleven (cat.nr. 74). Naar alle waarschijnlijkheid zal de zerk van Knollaert oorspronkelijk dezelfde opbouw hebben gehad en zal de ruimte boven de tekstcartouche dan ook ingevuld zijn geweest met een door weelderig bladranken omgeven (alliantie)wapen. De steen zal op een gegeven moment (kort voor 1678) van eigenaar zijn verwisseld, waarbij het oude wapen en opschrift werden weggekapt. Een nieuw familiewapen werd kennelijk niet nodig geacht en de ruimte boven de tekstcartouche werd aangesproken voor aanvullende opschriften toen de cartouche eenmaal vol was. Het jongste opschrift vermeldt het jaar 1730, maar uit de archieven is bekend dat de grafkelder in ieder geval in 1752 nog eigendom was van de familie Knollaert, zodat aangenomen mag worden dat er ook na 1730 nog begravingen in hebben plaatsgevonden.[40]

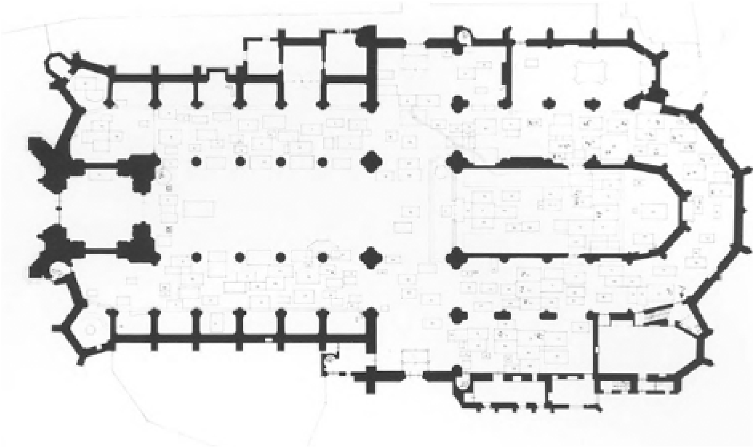
De hergebruikte zerken niet meegerekend is het aantal achttiende-eeuwse exemplaren dat meer dan louter tekst bevat op de vingers van een hand te tellen. De opmerkelijkste daarvan zijn uit het begin van de eeuw: de zerk van Kip uit 1705 vanwege de rijke heraldische uitmonstering (cat.nr. 103) en die van Salisch vanwege het ingelegde witte marmer (cat.nr. 104) en de (niet meer aanwezige) signatuur. Het jongste exemplaar moet dat van Hendrik Stuerman zijn, dat behalve het opschrift een ovaal veld (niet verdiept maar verhoogd) met wapen te zien geeft. Het oningevulde



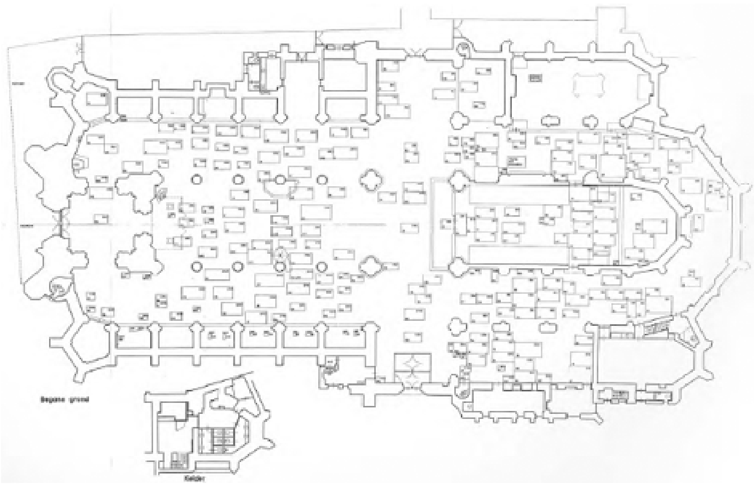
191 Plattegrond van de Grote kerk met zerkenplan in 1912 getekend door J. Steenkamp en vervolgens door hem opgenomen in zijn publicatie van 1923 (foto RDMZ).



192 Zerkenplan van de blootgelegde zerken in het schip van C.D. Bakker zoals opgenomen in zijn artikel uit 1937.

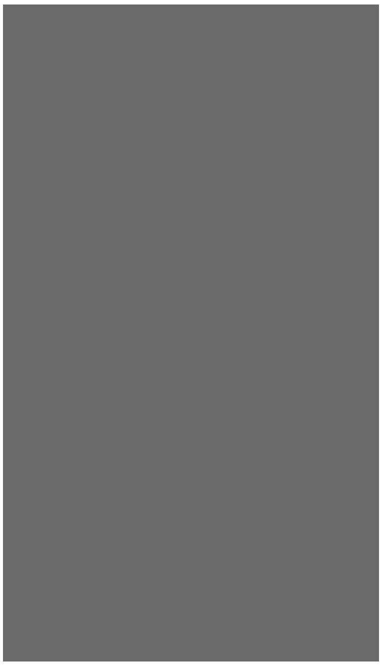


193 De ligging van de zerken aan de vooravond van de restauratie (19 oktober 1993), de toestand weergevend vanaf ca. 1940. Opgesteld door W. van de Garde en B. Massop ten behoeve van de restauratiearchitect J. van Stigt.



194 Het huidige zerkenplan van de Grote Kerk. Een reconstructie van de toestand van ca. 1830 na de laatste begraving in de kerk. Uitgewerkt door W. van de Garde en getekend door B. Massop, 1998.

195 Het lege vierkant op de zerk van kanunnik Polyet uit 1549 werd ‘als aandenken aan de restauratie’ voorzien van een nieuwe koperplaat met een gedicht van Willem van Toorn getiteld ‘Het gedicht’ (foto RDMZ, 2001).



196 In het hoogkoor wordt vloerverwarming aangelegd (foto RDMZ, 1996).

sterfjaar kan op zijn vroegst 1740 zijn, toen Stuerman nog als tienman werd vermeld.[41] In 1740-1741 werd de kerkvloer voor het laatst opgehoogd, want sedertdien zijn er nauwelijks meer nieuwe grafzerken in de kerk bijgekomen.

De negentiende en twintigste eeuw

De Franse tijd met zijn verbanning van heraldiek en zijn verbod tot begraven in en rond de kerk betekende voor het aanzien van de zerkenvloer geen breuk met het verleden. In tegenstelling tot de wapenborden, waarvan het restant in april 1798 bij openbaar opbod werd verkocht, hebben de wapenzerken de Franse tijd redelijk goed doorstaan. Zerken met weggewerkte wapens komen in Breda relatief weinig voor en het is de vraag of dat wegkappen in de Franse tijd is gebeurd, zoals ook het verwijderen van koperen inlegplaten niet aantoonbaar op stelselmatige wijze in die periode heeft plaatsgevonden.[42] Het verbod tot begraven werd aanvankelijk niet nageleefd en het duurde tot 1 januari 1829 voordat het verbod daadwerkelijk van kracht werd.[43] De laatste begrafenis was die van Charles Claude Kamerling, die op 16 november 1828 overleed en werd bijgezet in de grafkelder van zijn familie. Meer dan een halve eeuw na dato werd de zerk door een van zijn nazaten - om welke reden is niet bekend - voorzien van een koperen plaat met het familiewapen en een aanvullend opschrift met de namen en sterfdata van de vier laatst bijgezette familieleden (afb. 190). Alleen het opschrift boven het wapen is dus contemporain met de sterfjaren 1713 en 1714, het opschrift daaronder met de jaartallen 1793 tot en met 1828 werd ingebeiteld in 1886, zoals ook wel valt af te lezen aan het lettertype.[44]

De geschiedenis van de zerkenvloer gedurende de negentiende en twintigste eeuw maakt deel uit van de restauratiegeschiedenis van de kerk en is in eerdere alinea's

197 Grafkelder in de noordbeuk van het schip voorafgaande aan de aanleg van vloerverwarming (foto RDMZ, 1996).

reeds ter sprake gekomen. Hier zij alleen verwezen naar de plattegrondtekeningen, die in chronologische volgorde een goed inzicht verschaffen in de veranderingen die de zerkenvloer de laatste eeuw heeft ondergaan:

1) zoals gepubliceerd door Steenkamp in 1923 (niet geheel correct, met name wat betreft het westelijk deel; afb. 191)[45]
2) zoals gepubliceerd door Bakker in 1937 (alleen de recent blootgelegde in het schip; afb. 192)[46]
3) de situatie aan de vooravond van de laatste restauratie, die goeddeels de toestand vanaf circa 1940 weergeeft, van de hand van W. van de Garde & B. Massop (afb. 193)
4) de huidige ligging van de zerken, een reconstructie op basis van oudere bronnen (het Register van 1740-1741 en d'Yvoy) en literatuur door W. van de Garde van de situatie zoals die rond 1830, toen het begraven in de kerk definitief voorbij was, moet zijn geweest (afb. 194).

De transformatie van de zerkenvloer is met de herschikking tijdens de laatste restauratie voorlopig ten einde gekomen. Als aandenken aan de restauratie werd een tweetal zerken van een nieuwe koperplaat voorzien. Voor het grafmonument van Engelbrecht I werd een nieuwe steen geplaatst met een ingelegde koperplaat, die de namen vermeldt van de Nassaus die in de grafkelder zijn bijgezet alsmede de datum 8 april 1998. Het lege vierkant op de zerk van kanunnik Polyet uit 1549 werd niet met een wapen of kelk opgevuld, maar met een gedicht van Willem van Toorn getiteld ‘Het gedicht’ (afb. 195).[47] Het plan bestaat om in de toekomst meer zerken op deze manier aan te vullen en een gedichtenroute aan te leggen teneinde de attractiewaarde van de kerk te verhogen. Het is echter te hopen dat men zich hier terughoudend zal opstellen. Respect voor de historische waarde van de zerkenvloer en het zoveel mogelijk instandhouden van het authentieke, oorspronkelijke materiaal dienen voorop te staan. Terecht is het plan van de restauratie-architect om ten behoeve van de vloerverwarming de zerken horizontaal dunner te zagen, van de hand gewezen. Het zou een onherstelbare inbreuk hebben betekend op de authenticiteit van de zerken. Het is al jammer genoeg dat bij het aanleggen van de vloerverwarming verschillende grafkelders zijn beschadigd (afb. 196-197).

Concluderend kan over de bewaardgebleven zerken van de Onze-Lieve-Vrouwekerk het volgende worden gezegd. Uit de periode van voor 1500 is er weinig opmerkelijks bewaard gebleven. Belangrijke clusters zijn er uit het tweede kwart van de zestiende eeuw (de figuurzerken en de eerste renaissance-zerken), de eerste decennia van

de zeventiende eeuw (de *memento-mori*groep in de stijl van Vredeman de Vries) en de periode rond 1700 (een klein aantal met wit marmer ingelegde zerken ongetwijfeld van Zuid-Nederlandse makelij, waaronder een helaas zwaar gehavende van de Antwerpse beeldhouwer Van Papenhoven). Na de sanering van de vloer in 1740-1741 zijn er amper nieuwe zerken bijgekomen.

Het zerkenbestand in de Bredase kerk is mede van belang vanwege de over het algemeen zeer goede toestand waarin de zerken tot ons zijn gekomen. In vergelijking met andere grotere (stads)kerken is de zerkenvloer van de Onze-Lieve-Vrouwekerk gaaf te noemen.

Eindnoten:

* De eerste helft van dit hoofdstuk is van H. Tummers, de tweede helft, vanaf de reformatie, van T. Graas. Eerstgenoemde nam ook het middeleeuwse deel van de catalogus voor zijn rekening en laatstgenoemde het post-reformatorische.

1 Ariès (1983), 42.

2 Drie opvallende publicaties in dit opzicht zijn Garms e.a (1981); Kruger (1999) en Booij & Van Ham (1993).

3 Placidus (1954), 54.

4 Van Goor (1744), 82-83.

5 Sweertius (1613), 330-358.

6 D'Yvoy (1784).

7 Kuyck (1895-1903); zie ook Kuyck (1904-1912).

8 Backer van Leuven (1881 en 1882). Zie ook de correcties van Steenkamp (1916), 430-444.

9 Kalf (1912), 117-121.

10 Steenkamp (1923).

11 Bloys van Treslong Prins (1924), dl. 1, 86-125 en dl. 2, 278-279.

12 Bakker (1937), 349-358, met verwijzing naar de iets eerdere publicatie van Steenkamp (1937), 195-200.

13 *Inventarislijst Grote of O.L. Vr.kerk Breda* (1982), 31-39 nrs. 40-52.

14 Goossens & Dekker-Peek (1994). Om een drietal andere voorbeelden te noemen: Abelmann (1981), Van Dolder-de Wit (1984) en Schilder (1988).

15 Het opmeten en fotograferen van de zerken is in hoofdzaak het werk van B. Massop verbonden aan het bureau van de restauratie-architect J. van Stigt. Het besluit om op te meten en te fotograferen getuigt van een vooruitziende blik. Een zelfde besluit werd genomen voor de Sint-Laurenskerk te Alkmaar (zie Rogge 1996) en voor de Grote Kerk van Bergen op Zoom (zie de reeds eerder genoemde publicatie van Booij & Van Ham 1993), maar niet voor de Sint-Jan in Den Bosch. Voor de Sint-Jan werd volstaan met een verwijzing naar Smits (1912), zie Peeters (1985), VIII en 364.

16 De nieuwe lijst gaat gepaard met een nieuwe plattegrond, waarop alle zerken zijn ingetekend en bevat tevens een concordans van oude nummers en een overzicht van oude vermeldingen. De lijst is aanwezig in het kerkarchief van de Onze-Lieve-Vrouwekerk (zie Van de Garde & Massop 1996-97) en zou zeer wel kunnen dienen als uitgangspunt voor een aparte publicatie geheel gewijd aan de zerken van de Bredase kerk, waarbij als voorbeeld kan dienen de publicatie van Booij & Van Ham 1993.

17 Zie Holleman (1957), 5 en, uitvoeriger, Placidus (1953 en 1954).

18 Voor Zeeland: Van Dijk (1989); voor Noord-Brabant: Van Dijk (1995), 66-75 en voor Limburg: Tummers (1994), 248-259.

19 Tummers (1994), 259-264.

20 Van Wezel (1999, m.n. hoofdstuk 6) heeft in zijn studie over het paleis van Hendrik III uiteengezet dat het deze vorst is geweest dankzij wie de Italiaans-klassieke stijl hier op grote schaal ingang heeft kunnen vinden.

21 D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881); Kalf (1912), 118-119; Steenkamp (1923), 39; Bloys van Treslong Prins (1924), 94 nr. 26; Van Dijk (1995), 75; Van de Garde & Massop (1996-97), 2 nr. 64.

22 Kalf (1912), 119, afb. 91 (datering omstreeks 1540); Steenkamp (1923), 25 (transcriptie incorrect); Bloys van Treslong Prins (1924), 110 nr. 81; Van Dijk (1995), 75; Van de Garde & Massop (1996-97), 41 nr. 123.

23 Er is in de kerk van Breda nog een klein familiewapen in koper, aangebracht op eenzerk uit 1713/14. Het verwijst naar de, laatste bijzetting in de Grote kerk van Claude Kamerling in het familiegraf: zie elders in deze bijdrage (afb. 190 en noot 4).
24 Zie vooral Norris (1977-78).
25 Zie Belonje & Greenhill (1956-79). Zij hebben praktisch alle koperen grafplaten in Nederland beschreven.
26 Voor Alkmaar zie Rogge (1996), 29 en voor Nijmegen Tummers (2000), 6-7.
27 Zie Belonje & Greenhill (1960), 447-455 en (1968), 445-446.
28 Het jaartal waarmee het randschrift eindigt, is, in navolging van d'Yvoy, te lezen als 1549, hetgeen in ieder geval aannemelijker is dan het ‘164.’ van Steenkamp en Bloys, en correspondeert met het jaartal dat Van Goor vermeldt. Zie Van Goor (1744), 80; Steenkamp (1923), nr. 50; Bloys van Treslong Prins (1924), 111 nr. 89: Goossens & Dekker-Peek (1994), 31 nr. 50; Van de Garde & Massop (1996-97), 35 nr. 99.
29 Steenkamp (1937), 196 acht de zerken ‘blijkbaar door den zelfden beeldhouwer vervaardigd’.
30 *Inventarislijst Hervormde kerk Geertruidenberg* (1982), nr. 13.
31 Steenkamp (1923), 90; Van de Garde & Massop (1996-97), 126 nr. 84.
32 Steenkamp (1923), 120; Van de Garde & Massop (1996-97), 106 nr. 105.
33 Steenkamp (1923), 2; Van Boven (1987), 49; Van de Garde & Massop (1996-97), 46 nr. 51.
34 Kuyck (1901), 133; Steenkamp (1923), 147; Bloys van Treslong Prins (1924), 121 nr. 133; Van Boven (1987), 40, 43; Van de Garde & Massop (1996-97), 140 nr. 83.
35 Steenkamp (1923), nr. 31; Bakker (1937), 357, nr. 73; Van Boven (1987), 36; Van de Garde & Massop (1996-97), 13 nr. 39.
36 Van Boven (1987), 51; Van de Garde & Massop (1996-97), 194 nr. 23.
37 Van de Garde & Massop (1996-97), 180 nr. 130; Havermans wordt als schepen vermeld in Van Goor (1744), 225-226. Het nog niet eerder gepubliceerde opschrift luidt: *HIER LIGGEN BEGRAVEN / ION.R GERRIT CORNELISSEN / HAVERMANS SCHEPEN VAN / BREDA STERF A^{O} 1576 3A OCT. / ENDE ELISABET BOVDEWYNS / SYN WYF DAERNA GEHOVT / MET GIELIS VRANCKEN / BORGEMR. TOT SEVEBERGE / STERF A^{O} 1610 2A OCTOB.* / [volgen enkele witregels] / *MARIA STICKERS HVYSVROVW WAS / VAN / DIERICK WACHTMANS SCHOV/THET VAN SCHRAVENMOER / LEYT HIER OOCK BEGRAVEN / STERFT DEN 26 IVLY A^{O} 1631 / BIDT VOOR DE SIEL*.
38 Van Boven (1987), 15-16.
39 Steenkamp (1923), 88; Bloys van Treslong Prins (1924), 104-105 nr. 60; Van de Garde & Massop (1996-97), 97 nr. 169.
40 Kuyck (1903), 303 en (1908), 89. Voor de zerk zie verder Steenkamp (1923), 66; Van de Garde & Massop (1996-97), 121 nr. 80.
41 Van Goor (1744), 268. Voor de zerk zie Steenkamp (1923), 58; Van de Garde & Massop (1996-97), 89 nr. 113.
42 Over de zerk van Polyet (zie noot 24) vermeldt d'Yvoy in 1784 expliciet dat er een koperen plaat op heeft gelegen ‘die weg is’. In zijn handschrift zijn slechts twee tekeningen te vinden van ingelegde zerken, waarvan de koperplaat sedertdien is verdwenen.
43 Van Boven (1987), 19.
44 D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 236 (vermeldt alleen het bovenste opschrift); Steenkamp (1923), 67; Bloys van Treslong Prins (1924), 105-106; Van Boven (1987), 19; Van de Garde & Massop (1996-97), 127 nr. 78; Van Rijen (2000), 273.
45 Steenkamp (1923), achterin (geen paginanummer).
46 Bakker (1937), 351-352.
47 Voor de zerk van Polyet zie noot 24 en 42.

Het nieuwe Herenkoor als grafkapel voor Oranje-Nassau (‘de Prinsenkapel’)

Gerard van Wezel

De heren van Breda hadden al in het derde kwart van de veertiende eeuw een grafkapel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk, want in 1372 vermeldde Jan II van Polanen (†1378) in zijn testament dat hij een grafkapel had laten bouwen tegen het hoogkoor van de (voorganger van de huidige) Onze-Lieve-Vrouwekerk met daarin een grafmonument voor hemzelf, zijn eerste en zijn tweede vrouw. Toen de bouw van de nieuwe kerk in 1410 een aanvang nam (de koorpartij werd rond 1450 geheel voltooid), werd het grafmonument van Jan II van Polanen verplaatst naar het nieuwe Herenkoor, tegen de zuidwand in de westelijke travee (afb. 198-199).[1] In dit toenmalige nieuwe Herenkoor, de huidige noordbeuk, stond sinds 1442 ook een Kruisaltaar.[2]

De grafkapel van de heren van Breda wordt in de rekeningen meestal Herenkoor genoemd, maar ook wel eens Jonkherenkoor of ‘mijns genedigen heren capelle’.[3] In 1539, een jaar na het overlijden van Hendrik III, werd het Herenkoor voor het eerst ‘onser L. Vrouwe of sprincenchoor’ genoemd.[4] Die naam verwees oorspronkelijk naar René van Chalon, de eerste prins van Oranje onder de Nassaus. Tegenwoordig wordt het Herenkoor Prinsenkapel genoemd.

Bouw en wijding van de kapel, circa 1520-1526

De bouw van een geheel nieuwe, grotere grafkapel aan de noordzijde van het oude Herenkoor werd waarschijnlijk rond 1520 aangevangen (afb. 199). Deze - inmiddels derde - grafkapel, hierna als van oudsher het (nieuwe) Herenkoor genoemd, werd in opdracht en geheel op kosten van Hendrik III (1483-1538), graaf van Nassau-Dillenburg gebouwd. In deze grafkapel richtte hij een grafmonument op ter nagedachtenis van zijn oom en begunstiger, Engelbrecht II.

Er zijn verschillende rekeningen die ons informeren over de bouw van de kapel, waaronder rentmeestersrekeningen. Weliswaar zijn de originelen verloren gegaan, maar er zijn afschriften bewaard die de Bredase griffier Adriaan Havermans (?-1653) er in de zeventiende eeuw van heeft gemaakt.[5] Het betreft maar een gering aantal posten, voor onder meer de vensters en het grafmonument voor Engelbrecht II.

Zo is er een kerkmeestersrekening waaruit valt af te leiden dat op 13 april 1526 de bouw van de nieuwe grafkapel al zover was gevorderd, dat het altaar kon worden gewijd:

> ‘Item den xiiisten dach apreel es gewyt den outaer van myn heer van Nassow geheyten myns jonkerenchoer, den wybysscop gegeven 7 rgld.’[6]

De kerkmeesters hadden de betaling aan de wijbisschop voorgeschoten en de heer van Breda moest hen dan ook terugbetalen:

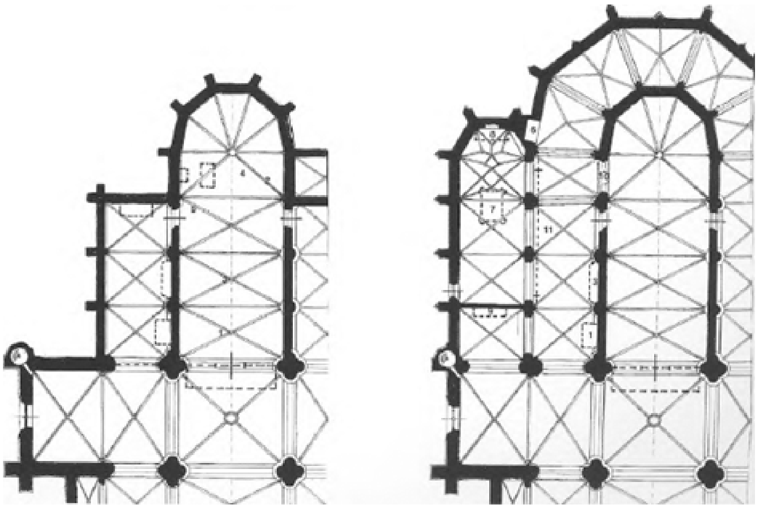
> ‘Betaelt den kerckmeesters van Breda 11 gld 4 st die sij gegeven hadden den suffragaen van den biscop van Ludick van dat hij mijns heren herenchoor in de kercke van Breda ende den altaer daerin staende gewijdt hadt.’[7]

Waarom het bedrag voor de wijding in de twee rekeningposten verschilt, is niet bekend. Waar de kerkmeestersrekening alleen melding maakt van de wijding van het altaar, vermeldde de rentmeestersrekening dat zowel het Herenkoor als het altaar was gewijd.

In 1526 vond overigens ook nog een betaling plaats voor een haak, om het wijwatervat aan op te hangen:

> 'Item een ijser daer het wijwatervat aen hangt in mijnen heeren choor.'[8]

198 De noordbeuk van het koor, het oude Herenkoor, gezien van uit het triforium in het noordtransept (foto Stichting Grote Kerk, 1998).



199 Plattegrond van het oude en nieuwe Herenkoor (tekening RDMZ, auteur, 2002). Het oude Herenkoor
(voltooid vóór 1450)

1 Grafmonument van Jan II van Polanen, ca. 1380
2 Grafmonument van Jan III van Polanen, voor 1394
3 Grafmonument van Engelbrecht I & Johanna van Polanen en Jan IV van Nassau & Maria van Loon, ca. 1505-1515
4 Het oude sacramentshuis
5 Altaar

Het nieuwe Herenkoor of Prinsenkapel (bouw circa 1520-1526, decoratie 1530-1534)

6 Nieuwe plaats grafmonument van Jan III van Polanen
7 Grafmonument voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, ca. 1531-1534
8 Altaar
9 Altaar Onze-Lieve-Vrouwekoor
10 Het nieuwe sacramentshuis

11 Hek ter afsluiting van het Herenkoor

Nu zou men op grond van de genoemde rekeningen uit 1526 kunnen denken dat de bouw van het nieuwe Herenkoor toen was voltooid.[9] Maar dit was niet het geval. We weten dat op zijn minst twee van de vijf vensters nog niet van een tracering waren voorzien en een derde venster nog niet was beglaasd; dit gebeurde pas in de periode 1531-1534.[10] Dat er nog geen venstertraceringen waren, lijkt er op te duiden dat over de invulling van de vensters nog geen besluit genomen was. De bronnen die betrekking hebben op de decoratie van het nieuwe Herenkoor dateren allemaal uit de periode 1531-1534. Dat er geen oudere bronnen zijn is niet zo vreemd, als men bedenkt dat Hendrik III lange tijd afwezig was. Nadat Hendrik III in 1522 benoemd was tot opperkamerheer aan het hof van Karel V, vertrok hij namelijk nog in datzelfde jaar in het gevolg van de keizer naar Spanje en keerde pas acht jaar daarna terug naar Breda. De opdracht tot de bouw van het nieuwe Herenkoor was waarschijnlijk al gegeven voor het vertrek van Hendrik III naar Spanje, in mei 1522, al is het niet bekend wanneer precies.

Volgens C.J.A.C. Peeters is het ontwerp voor het nieuwe Herenkoor mogelijk van Jan Heyns kort voor diens dood in 1516.[11] Hij baseert zijn veronderstelling op de overeenkomst in vorm en stijl van het Herenkoor met respectievelijk de Lieve-Vrouwe-Broederschapskapel en de noordelijke zijbeuk van het schip van de Sint-Janskerk in 's-Hertogenbosch (1478-1516/1517), die op naam staan van Alart du Hamel en Jan Heyns. Dit zou betekenen dat de bouw van het Herenkoor in Breda tien jaar heeft geduurd, maar het is waarschijnlijker dat deze enkele jaren later is begonnen en dat het ontwerp is geïnspireerd op het werk van Alart du Hamel en Jan Heyns in 's-Hertogenbosch. Daar komt nog bij dat het plan tot de bouw van het nieuwe Herenkoor niet op zichzelf stond, maar samenhing met de plannen tot de bouw van het nieuwe pastoorskoor aan de zuidzijde en de kooromgang. Het oude Herenkoor en het oude pastoorskoor zouden namelijk - na de verbouwing tot zijbeuk - deel gaan uitmaken van de kooromgang, die onder meer bedoeld was voor de Sacramentsdevotie. Al deze verbouwingen maken dus waarschijnlijk deel uit van de door Paquay geconstateerde herinrichting van omstreeks 1522-1523.[12]

Bouw van de kooromgang, de zijbeuken en de nieuwe sacristie

Kort voor de wijding van het nieuwe Herenkoor, op 5 april 1526, was men begonnen met de aanleg van de fundering van de kooromgang. De bouw van het nieuwe pastoorskoor zal op dat moment ook al in een vergevorderd stadium hebben verkeerd en het is zelfs niet uitgesloten dat het al enkele jaren eerder dan het Herenkoor was voltooid.[13] Na de aanleg van de fundering werden de bouw van de kooromgang en die van de de nieuwe sacristie met de erboven gelegen zogenaamde kapittelzaal uitgevoerd in een en dezelfde fase, die niet veel langer dan tien jaar duurde. In 1536 werden al enkele vensters beglaasd (zie cat.nr. 46).

In 1525 was men ter plaatse van de sluitingswand van het oude Herenkoor al begonnen met het metselen van een scheiboog voor de verbinding met de kooromgang. De kerkmeestersrekeningen uit 1525 vermelden de volgende posten voor de levering van witte steen, dat wil zeggen ledesteen:

> ‘Jan die Conunc ende Cornelis gelevert xx voet rechstaen van den boghe, den voet xxvii st. [=] 26 rgld

Noch dieselve gelevert/ x voet [erboven geschreven]/ rechstaen van den pylern, coste den voet wesende aen die syde van den sacramentshuys xiiii st., facit [=] 7rgld

Noch gemeten iii 1/2 voet ende een vierendel van den sceyboech wesende achter in die huyf [zijbeuk/omgang] van den choer, den voet xii st., facit [=] 2 rgld[.]'.[14]

Jan de Coninck, zoals hij verderop in de rekeningen wordt genoemd, en Cornelis leverden dus al het natuursteen om de scheiboog te kunnen metselen. Voor het plaatsen van de stenen op het formeel ('born') voor de boog werden 2 stuivers betaald, waaruit blijkt dat de onderdelen kant en klaar, geprofileerd werden aangeleverd en dat de steenleverancier tevens het werk uitvoerde. De blokken werden per schip aangevoerd en voor het lossen van de stenen kregen De Coninck en Cornelis 6 stuivers en voor het vervoer naar het kerkhof 91/2 stuiver.[15]

In januari 1526 begon men met de nodige doorbraken van het oude Herenkoor. Evenals de bouw van de scheiboog werden deze werkzaamheden bekostigd door de kerk:

> 'Item betaelt des sondaechs den xxien dach januarii anno XXVI in 't uutbreeken van den aerduijn [bedoeld zal zijn Vlaamse arduin, of wel - wederom - ledesteen] aen den ouden pant die somme van iii rgld.'[16]

De ingrepen die nodig waren om het oude Herenkoor tot zijbeuk te verbouwen, waren betrekkelijk eenvoudig: de rechtgesloten koorsluiting en de borstwering van de vensters in de noordgevel moesten worden doorbroken. Om redenen van efficiëntie zal men tegelijk met de bouw van het nieuwe Herenkoor dat deel van de noordnoordoostelijke gevel van de koorsluiting hebben gebouwd, waarin een grote nis werd uitgespaard voor het graf van Jan III van Polanen, dat toen nog in het hoogkoor stond (afb. 199).[17] Dat dat deel van de noord-noordoostelijke gevel eerder werd gebouwd dan het overige deel van de kooromgang is ook te zien aan de detaillering: in tegenstelling tot de rest van de kooromgang is deze nog geheel gotisch.

Nadat de genoemde scheiboog was aangebracht, kon de sluitingsmuur worden afgebroken. De steunberen van het oude Herenkoor zullen al tijdens de bouw van het nieuwe Herenkoor zijn veranderd in halfzuilen en mogelijk werden tegelijkertijd de borstweringen van de vensters doorbroken. Aangezien de venstertraceringen waren ingekast, konden ze zonder beschadiging worden uitgenomen. De uitsparingen in de bogen zijn nog duidelijk zichtbaar (afb. 209), met uitzondering van die bij de oostelijke scheiboog, gelegen buiten het oude Herenkoor, want deze was nieuw. De zijvlakken van de scheibogen tussen het oude en nieuwe Herenkoor werden onder de voormalige vensters voorzien van langgerekte, vrij ondiepe spitsboognissen. Een ijzeren haak geeft aan dat in deze nissen iets moet hebben gehangen; wat is echter niet bekend.

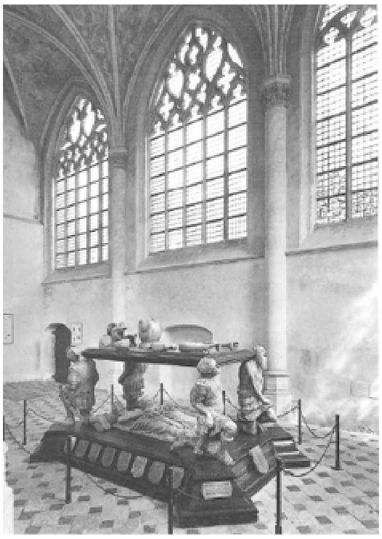
Het nieuwe Herenkoor

Het nieuwe Herenkoor werd meer dan een travee langer dan het oude Herenkoor en in plaats van recht, driezijdig gesloten. De architectuur werd rijker uitgevoerd dan die van het nieuwe pastoorskoor. Zoals is beschreven in het hoofdstuk over de bouwgeschiedenis, werd het fundament voor het Herenkoor (de gehele noordelijke zijkapel) in één fase gemetseld en dateert de afgescheiden ruimte ter plaatse van de westelijke travee, niet uit een eerdere fase, zoals algemeen wordt aangenomen. De scheidingsmuur tussen de twee westelijke traveeën werd namelijk pas later aangebracht, maar nog wel voordat het Herenkoor in de periode 1530-1534 werd gedecoreerd. Hoogstwaarschijnlijk werd de afgescheiden travee gebruikt voor de uitbreiding van het Onze-Lieve-Vrouwekoor in de noorderdwarsarm.[18] Als dat zo is, zegt het feit dat Hendrik III hiervoor een travee van zijn Herenkoor afstond, iets over het aanzien dat de Onze-Lieve-Vrouwebroederschap moet hebben gehad. Ze werd misschien wel belangrijker geacht dan de Sacramentsbroederschap; mogelijk was de devotie van Onze-Lieve-Vrouw groter dan de verering van het Sacrament. De plaats van de traptoren op de noordoosthoek van het transept maakt een volledig venster in de westelijke travee van het Herenkoor onmogelijk. Om toch een beeld van een volledig venster te geven werd aan de binnenzijde het westelijke lancet van het venster blind uitgevoerd.

Het is niet bekend of het ook de bedoeling was een open verbinding te maken tussen het nieuwe Herenkoor en de noorderdwarsarm. De scheiboog in de oostgevel van de noorderdwarsarm werd mogelijk pas gemetseld toen de westelijke travee

van het Herenkoor werd afgescheiden. Het nieuwe Herenkoor was in totaal vier traveeën lang en voorzien van een drie-zesde sluiting. De drie westelijke traveeën werden elk overwelfd door een kruisgewelf en de oostelijke, iets smallere travee werd samen met de driezijdige sluiting overwelfd door een zestiendelig netgewelf. De gewelfribben en gordelbogen van de reguliere traveeën rusten op door halfzuilen gedragen halfkapitelen, bekleed met twee rijen koolbladen; die van het netgewelf op door gekantonneerde colonnetten gedragen, drie-achtste kapiteeltjes (afb. 208). Alle traveeën zijn voorzien van een venster met uitzondering van de zuidelijke sluitingswand, die voorzien is van een blindtracering. In de noordwand bevindt zich een aparte toegang tot het Herenkoor, die excentrisch is geplaatst in de tweede travee vanaf het westen. De plaatsing van deze privé-toegang had te maken met de ligging van het kasteelcomplex aan de noordzijde van de kerk. Aan de binnenzijde is de toegang slechts zichtbaar als een eenvoudige, met een segmentboog overdekte en van schuine dagkanten voorziene doorgang. Aan de buitenzijde is de doorgang daarentegen gevat in een geprofileerde nis met in de boog een nis voor een beeld.[19]

In de travee ten oosten van de doorgang bevindt zich aan de binnenzijde een nis, waarvan de contour gelijk is aan die van de doorgang en die ook van schuine



200 Het nieuwe Herenkoor, de Prinsenkapel, gezien uit het zuidoosten (foto RDMZ, 1994).

201 J. Jelgerhuis, *De Prinsenkapel in de Grote Kerk van Breda*, 1819. Aquarel, 45,4 × 36 cm. Tilburg, KUB, Brabantcollectie, inv.nr. B83/453 Enge II (11) (foto RDMZ).

dagkanten is voorzien (afb. 200). De functie van deze nis is niet duidelijk. Het is bovendien niet geheel zeker of het oorspronkelijk wel een nis is geweest. In 1938 werd slechts de boog ervan ontdekt en was de rest van het muurwerk verstoord.[20] Op de aquarel van Johannes Jelgerhuis (1770-1836) uit 1819 is op die plaats in ieder geval geen nis te zien (afb. 201). Deze aquarel en die van Gerrit Lamberts (1776-1850), eveneens uit 1819 (afb. 202), zijn de oudste afbeeldingen van het interieur van het Herenkoor.

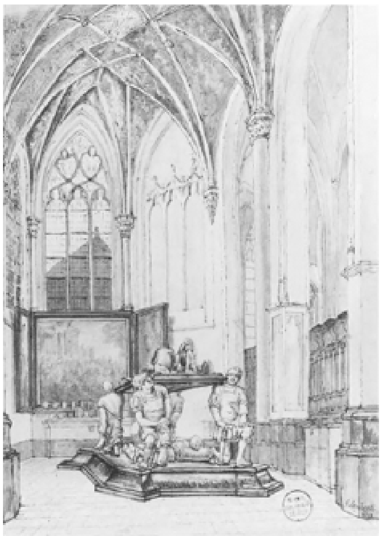
In de middelste sluitingswand, achter het voormalige altaarretabel, bevindt zich een spaarnis met rechte dagkanten (afb. 203). De nis (165 × 47 centimeter) loopt achter het altaar nog 17 centimeter naar beneden door. Het altaarblad rust op een bakstenen voet. Het hardstenen altaarblad (257 × 151,5 × 15 centimeter) is aan de bovenzijde voorzien van vijf wijdingskruisjes, die aangebracht zijn binnen een oppervlak van 257 × 75/84 centimeter; daarachter zal het retabel hebben gestaan. Ook de functie van deze nis is niet bekend, maar die zal wel iets met het altaar te maken hebben gehad. Het altaar is een van de weinige nog bewaard gebleven voorreformatorische altaren in Nederland.[21] In de zuidelijke sluitingswand bevindt zich een kastje (mogelijk een piscina) voorzien van een twintigste-eeuws

historiserend deurtje. Ter plaatse van de tweede scheiboog bevindt zich aan de zijde van de noordbeuk (aan de oostzijde, halverwege de boog) een ijzeren houder voor een vaandel (afb. 204).

Na de wijding van het nieuwe Herenkoor op 13 april 1526, kort na de start van de bouw van de kooromgang op 5 april, werden de werkzaamheden aan dat koor gestaakt in afwachting van de terugkomst van Hendrik III. De vensters en de decoratie waren toen nog, zoals gezegd, onvoltooid.

De opdrachtgever Hendrik III, graaf van Nassau-Dillenburg

Hendrik III (afb. 205) is drie keer getrouwd geweest. Het eerste huwelijk met Françoise Louise (1485-1511), hertogin van Savoye, was kinderloos gebleven. In mei 1515 trouwde Hendrik III met Claude van Chalon (1498-1521), dochter van Jean II van Chalon, prins van Oranje en Philiberte van Luxemburg-Charny. Chalon, in het bezit van het prinsdom Orange, was geen leen maar een soeverein vorstendom. Hendrik III sloot dit huwelijk met een lid van deze voorname familie om zijn ‘eer ende prouffijts wille’, zoals hij aan zijn vader, Jan V (1455-1516), schreef.[22] Op 5 februari 1519 werd te

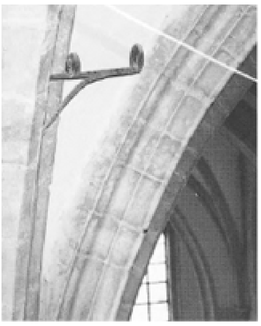


202 G. Lamberts, *De Prinsenkapel in de Grote Kerk van Breda*, 1819. Aquarel, 35,9 × 26,2 cm. Prentenkabinet Rijksuniversiteit Leiden, inv.nr. 2987 (foto RDMZ).

203 De Prinsenkapel gezien uit het westen (foto RDMZ, 1994).

Breda Hendriks eerste en enige natuurlijke zoon geboren, Renatus (Reynaert) van Nassau. Zijn moeder overleed toen hij twee jaar oud was; ze werd bijgezet in de grafkelder onder het oude Herenkoor.[23]

Het is niet uitgesloten dat zijn huwelijk met Claude van Chalon en vooral de geboorte van zijn zoon voor Hendrik III aanleiding waren om rond 1520 met de bouw van het nieuwe Herenkoor een nieuwe dynastieke lijn te benadrukken.[24] In 1530 erfde Renatus op elfjarige leeftijd het prinsdom Orange van zijn kinderloze oom Filibert van Chalon, die op 3 augustus van dat jaar in de slag om Florence was gesneuveld. Hij noemde zich sindsdien René van Chalon. In juni 1533 werd René pas formeel erfgenaam en geproclameerd tot prins van Oranje.[25] Omdat Filibert in 1520 openlijk de



204 Vaandelhouder aan de zuidwand van de Prinsenkapel (foto auteur, 2000).

zijde had gekozen van Karel V, waren zijn in Frankrijk gelegen goederen na zijn dood door Frans I (1494-1547) in beslag genomen. Maar Hendrik III vertrok op 13 augustus 1530 uit Augsburg naar Orange om dit gebied formeel in bezit te nemen ten gunste van zijn zoon René van Chalon. In Augsburg had Hendrik III de Rijksdag bijgewoond die kort na de kroning van Karel V te Bologna, waarbij Hendrik III ook aanwezig was geweest, plaats vond. Pas in 1538, na de wapenstilstand van Nizza en volgens een te Compiègne gesloten overeenkomst, kon René van Chalon daadwerkelijk de regering in Orange overnemen.

Eind augustus of begin september 1530 keerde Hendrik III terug naar de Nederlanden. Op 30 september vond te Breda de Blijde Inkomst plaats van zijn derde vrouw, Mencía de Mendoza, met wie Hendrik III op 30 juni 1524 te Burgos was getrouwd. Bij de terugkomst van Hendrik III bevond het middeleeuwse kasteel in Breda zich in zeer vervallen staat; in 1527 stond de grote zaal op instorten en deze was in 1530 mogelijk al afgebroken.[26] De eerste jaren na zijn terugkomst ging Hendrik III dan ook wonen in zijn paleis te Brussel, het ‘Hôtel de Nassau’, dat gelegen was naast het hertogelijk hof. Hendriks plannen voor zijn residentie in Breda vanaf 1527, alsook voor de stad, moeten vorstelijk zijn geweest. Vanaf juni-juli 1531 werd een begin gemaakt met de uitleg en omwalling van de stad met moderne bastions. Een onderdeel daarvan vormde de vernieuwing van het kasteelcomplex, gelegen aan de noordwestzijde van de stad. Hendrik III besloot tot een nagenoeg totale vernieuwing van het complex en liet een *Palazzo in fortezza* bouwen, *all'antica*. In dezelfde periode dacht hij

ook aan de herbouw van zijn kasteel in Diest. Weliswaar werd de bouw hiervan niet gerealiseerd, maar er is nog een ordonnantie bewaard voor een modern paleis aldaar met een binnenhof met zuilengalerijen.[27] Na zijn terugkomst zal de inmiddels zevenveertigjarige Hendrik III echter zijn aandacht in eerste instantie hebben gericht op de decoratie van het nieuwe Herenkoor.

De kunstenaar Tommaso Vincidor da Bologna en de Italiaans-klassieke stijl

Tegen de tijd dat Hendrik III in Breda terugkeerde, was de Italiaans-klassieke vormentaal in de architectuur en beeldende kunst buiten Italië inmiddels de representatieve stijl in hofkringen geworden. Daarbij was men voor het ontwerpen en uitvoeren van bijvoorbeeld triomfalia, grafmonumenten, onderdelen van gebouwen (zoals toegangsomlijstingen, arcaden en andere soorten bouwornament) nog lange tijd aangewezen op Italiaanse kunstenaars, of op kunstenaars en ambachtslieden die in Italië waren geschoold. Jan Gossaert van Maubeuge (1478-1532), Jan Mone (ca. 1485-1550), die zich al voor september 1524 ‘artiste de l'empereur’ mocht noemen, en Jan van Scorel (1495-1562) behoorden tot de kunstenaars die al vroeg Italië hadden bezocht.[28] Bernard van Orley (ca. 1488-1540), een kunstenaar die in 1531 al in opdracht van Hendrik III werkte aan een serie tapijten met als thema de ‘Genealogie van het Huis van Nassau’, vormde waarschijnlijk een uitzondering omdat hij nooit naar Italië reisde. N. Dacos wees er echter op dat Van Orley heel goed van de Italiaanse vormentaal op de hoogte zal zijn geweest, dankzij de vele voorbeelden die vanuit Rome naar Brussel werden gestuurd.[29]

Zeer belangrijk voor de verspreiding van de nieuwe vormentaal in de Nederlanden was de opdracht voor het weven van series tapijten naar ontwerp van Italiaanse kunstenaars voor het Vaticaan en de aanwezigheid te Brussel van Tommaso di Andrea Vincidor da Bologna (?-tussen 1537-1556). Vincidor was al in 1517 werkzaam geweest in het atelier van Rafaël en werd kort na diens dood in opdracht van Leo X in mei 1520 naar de Nederlanden gezonden. In Brussel moest hij in het atelier van Pieter van Aelst (1502-1550) toezicht houden op de vervaardiging van de kartons voor de tapijtenreeks ‘De kinderspelen’, die bestemd was voor de ondermuur van de *Sala di Costantino* in het Vaticaans paleis.

Al eerder had Leo X in het atelier van Van Aelst een serie van tien tapijten laten weven voor de ondermuren van de Sixtijnse kapel met als onderwerp ‘De handelingen der apostelen’, dat wil zeggen voorstellingen uit het leven van Petrus en Paulus. Voor deze tapijten hadden Rafaël en zijn medewerkers in 1515-1517 kartons op ware grootte vervaardigd. De zijboorden zijn versierd met grotesken, waarvan sommige direct zijn ontleend aan de pilaster-groteskenfresco's in Rafaëls loggia. Met deze zijboorden, of

205 Jan Gossaert, *Portret van Hendrik III, graaf van Nassau*, (1531). Olieverf op paneel, 53,5 × 40 cm. Collectie Conde de Revilla Gigedo, Madrid (foto Utrecht, Kunsthistorisch Instituut).

eigenlijk tussenstroken die los van de tapijten waren geweven of er aan één zijde aan waren bevestigd, werden de geschilderde pilasters boven de tapijten in geweven vorm naar beneden voortgezet. Na voltooiing van de tapijten bleven de kartons voor ‘De handelingen der Apostelen’ in Brussel achter. Aldus vormden ze een schat aan voorbeelden van de Italiaans-klassieke vormentaal en dat gold ook voor ander materiaal, zoals andere tekeningen uit Rome voor kartons, de kartons die Vincidor er maakte en het voorbeeldmateriaal dat Vincidor ongetwijfeld uit Rome zal hebben meegenomen in de vorm van kopieën en gravures.[30]

Hendrik III zal al sinds het begin van de jaren twintig over Vincidors aanwezigheid in de Nederlanden hebben gehoord, al was het maar via zijn vriend Floris (1469-1539), graaf van Egmond, die Vincidor in maart 1523 een opdracht had verstrekt. Vincidors naam kan Hendrik III ook bekend zijn geweest als hofschilder van Karel V, een status die hem ergens voor 1530 (wanneer is niet precies bekend) was verleend.

Hendrik III gaf Tommaso Vincidor waarschijnlijk al eind 1530 een opdracht om een ontwerp te maken voor een werk in Breda. Vanaf dat moment werd in deze stad de Italiaans-klassieke stijl geïntroduceerd. Uit een brief van Hendrik III aan Vincidor blijkt dat Vincidor hem geschreven had dat hij dit werk had ‘gevisiteerd’. Tevens had Vincidor Hendrik III herinnerd aan een vervolgopdracht in Breda, waarover ze blijkbaar al eerder met elkaar hadden gesproken. Hendrik III beantwoordde de brief vanuit Diest op 9 september 1531 (mogelijk 1530; hier in de Nederlandse vertaling):

> ‘Heer Bononia. Ik heb uw brief ontvangen door bemiddeling van de heer De Mal[31] die mij, tot mijn genoegen, ook meedeelde dat u mijn werk in Breda hebt bezocht. Aangezien ik nog voldoende tijd zal hebben om over het werk, waarover u mij schreef, te spreken, zal ik u nu geen ander voorstel doen. Wat betreft uw aanstaand verblijf in Breda, u bent van harte welkom en ik zal u gaarne spreken en u ten dienste

zijn, als het maar niet onwettig is[32], want dan zou ik u niet willen en kunnen helpen. Moge Onze Heer u helpen en behoeden.'[33]

De brief is (verso) geadresseerd aan:

'Au seigneur Boulloigne paintre de l'empereur à Breda.'

Hendrik III geeft dus te kennen geen bezwaar te hebben tegen Vincidors toekomstige vestiging in Breda.[34] Op grond hiervan en van Hendriks opmerking dat hij nog voldoende tijd heeft om met Vincidor te spreken over het door hem genoemde werk, mag worden aangenomen dat Hendrik III doelt op Vincidors toekomstige aandeel in de bouw van zijn paleis. Hij kan ook doelen op de bouw (voorafgaand aan die van het paleis) van de renaissance voorpoort in de courtine met daarboven een geheel open, eveneens in renaissancestijl uitgevoerde galerij. De bouw hiervan maakte deel uit van het zuidoostelijke bolwerk en zou uiteindelijk in 1534 van start gaan.

Voltooiing van het nieuwe Herenkoor, 1530-1534

Het in de brief genoemde, door Vincidor gevisiteerde werk in Breda kan haast niet anders zijn geweest dan de decoratie van het nieuwe Herenkoor. Zoals vermeld dateren de rekeningen daarvan uit de boekjaren 1531-1534 (waarschijnlijk zelfs allemaal uit 1534).[35]

De rekeningposten voor het nieuwe Herenkoor uit deze periode betreffen twee betalingen met betrekking tot het grafmonument (zie hoofdstuk 4 en cat.nr. 37) en betalingen met betrekking tot de vensters, waaronder de twee westelijke vensters. In tegenstelling tot het oostelijke venster en de twee vensters in de sluiting zijn deze niet voorzien van drie maar vier middenmontants:

'Item Joseph de Wilde cleijnsteker voor 25 st crutverwen en 4 groote blocken amemus [waarschijnlijk "Avennis steen" of Avesnes, uit Avesnes-le-Sec; witte Artesische kalksteen] steen t' Antwerpen gecocht[.]

Den voors Joseph heeft gewrocht om te maken 't harnas van den 2 glaesen met 4 posten[.]

Item Jacob Betten en Cornelis Betten om 't harnas te metsen en t'samenbrenghen.

Item Joseph voors om de voors posten en schelpen van 't harnas byeen te brengen en t'saemenvuegen[.]'[36]

Ook vindt er een betaling plaats voor een gebrandschilderd venster:

'Item Dirck de Bruyn, glaesmaker t' Utrecht, van 't derde gelas mette figuren van graef Jan ende sunder gesellinne saliger, / alles tsaemen [inclusief de genoemde werkzaamheden aan het graf, bedroeg] 165 gld. 2 st.'[37]

Hier zal het gaan om het oostelijke venster aan de noordzijde, ofwel het middelste van de in totaal vijf vensters.

In 1534 vindt verder nog een betaling plaats voor tachtig bindroeden ter versteviging van de gebrandschilderde panelen:

> ‘Item deselve heeft noch gelevert lxxx glaesgaerden in myns g.h. capelle binnen der kercke van Breda.’[38]

De laatste post in de grafelijke rekeningen met betrekking tot de kerk betreft schoonmaakwerkzaamheden. Hij bevestigt dat het nieuwe Herenkoor in 1534 werd voltooid:

> ‘Item betaelt A ende B dat zij schoongemaect hebben de sepulture van graef Engelbrecht zaliger memorie binnen mijns g.h. capelle en oock te reijnigen het welfsel van deselver capelle.’[39]

Het zal in deze post niet gaan om het nieuwe Herenkoor en het grafmonument van Engelbrecht II, zoals wel is verondersteld, maar het oude Herenkoor.[40] Het is namelijk onwaarschijnlijk dat men al kort na het vergulden van het grafmonument van

Engelbrecht II en na de voltooiing van de decoratie van het gewelf, beide al weer zou hebben moeten schoonmaken. Het ligt meer voor de hand dat het grafmonument van Engelbrecht I en het gewelf van het oude Herenkoor schoongemaakt moesten worden. In 1534 zal dus de hele decoratie van het nieuwe Herenkoor en het grafmonument ter nagedachtenis aan Engelbrecht II zijn voltooid.

In het laatste jaar heeft Hendrik III de werkzaamheden aan de decoratie niet van nabij kunnen volgen. Op 8 augustus vertrok hij namelijk samen met zijn vrouw en zijn bijna vijftienjarige zoon, René van Chalon, vanuit Brussel weer naar Spanje. De reis voerde via Orange, waar zijn zoon in verschillende steden werd gehuldigd.[41] In oktober 1534 was Hendrik III weer in Breda.[42] Waarschijnlijk reisde hij niet lang daarna op verzoek van Karel V opnieuw naar Spanje.[43] Het door Kavaler in navolging van Vosters vermelde, te Breda gehouden toernooi ter ere van René van Chalon, kan dus niet hebben plaatsgevonden op 11 november 1533. Gezien de aanwezigheid van Mencía de Mendoza, kan dit pas in 1535 zijn geweest want zij keerde pas in het najaar van 1535 terug naar Breda.[44]

Al voor de zomer van 1534 zullen de werkzaamheden aan de kerk tot stilstand zijn gekomen, omdat toen de pest in Breda was uitgebroken. Tot overmaat van ramp brak op 23 juli in de ontvolkte stad een grote stadsbrand uit, waarbij circa 580 huizen (van het totale bestand van ongeveer 740 huizen) en het stadhuis met een groot deel van het archief in vlammen opgingen. Het noordwestelijk deel van de stad - het Havenkwartier - met de Onze-Lieve-Vrouwekerk en het paleiscomplex met naaste omgeving, het Ginnekenseinde en de Haagdijk, en enkele verspreide straten bleven gespaard.[45] De decoratie van het Herenkoor was mogelijk al voor de zomer van 1534 voltooid.

Op 16 december 1535 werd het retabel uit het (oude) Herenkoor in bruikleen gegeven aan de Gasthuiskapel in Breda:

> ‘de tafele metten gewrochten ende andere werc dair in wesende die opten altair in myns geneden heren choor in de kercken van Breda te staen plach’.[46]

Wat de voorstelling was van het retabel is niet bekend. Omdat de voorstelling niet anders dan met ‘gewrochten ende andere werc dair in’ omschreven werd, lijkt het een gecompliceerde voorstelling te zijn geweest en is het verleidelijk te denken aan een werk van Jeroen Bosch, van wie Hendrik III in ieder geval de *Tuin der lusten* in bezit had. Aangenomen mag worden dat het oude altaarstuk, op het moment dat het in bruikleen werd gegeven, overbodig was geworden en plaats had gemaakt voor een nieuw altaarstuk, waarschijnlijk dat van Van Scorel (cat.nr. 38).

De begrafenis van Hendrik III op 25 september 1538

Op 13 september 1538 overleed Hendrik III vrij onverwacht na een kort ziekbed.[47] De dag na het overlijden werd het lichaam in een zaal op de begane grond van het paleis opgebaard en in de twaalf dagen daarop hielden zes priesters dag en nacht de dodenwacht. Elke dag werd een lijkmis opgedragen. Op 18 september begonnen de voorbereidingen voor de begrafenis in de Onze-Lieve-Vrouwekerk. In het hoogkoor werd een indrukwekkende, 8 voet hoge *chapelle ardente* opgericht. Op de zwart

fluwelen afscheiding rondom de rouwkapel waren de heraldische wapens van Hendrik III aangebracht. Op 25 september vond de begrafenis plaats.

Uit een anoniem verslag van de begrafenis blijkt dat de begrafenisstoet indrukwekkend moet zijn geweest.[48] Voor de lijkbaar liepen koorknapen, priesters, prelaten, kanunniken, franciscanen en andere ‘buitengewone geestelijken’, de boogschutters onder de eed van Breda en honderd, door Hendrik III geklede armen. Achter de baar liepen de ambtsdragers van de heerlijkheden en van Breda en de dienaren van het hof, zoals pages, secretarissen, raadsheren, hofmeesters en edelen. Daarop volgde een stoet van personages met de symbolen en de heraldische wapens van het huis en de heerlijkheden. De heraut van Nassau droeg de wapenrok, de stalmeester de standaard, de wapenherauten de banieren van de vier kwartieren. De zes banieren van de heerlijkheden werden onder anderen door de drossaard en de kastelein meegevoerd. Verder werden belangrijke attributen meegevoerd, waaronder de grafelijke hoed en de keten van de Orde van het Gulden Vlies.

De draagbaar met het lichaam van Hendrik III werd vervoerd door twee paarden. Om de paarden de kerk via de westelijke toegang veilig te laten betreden, werden de traptreden, die het hoogteverschil tussen straat en kerkvloer overbrugden, bekleed met hout en doek. Ook het rijpaard, het toernooipaard en het harnaspaard van

Hendrik III bevonden zich in de stoet en werden ‘bekleed met satijn in de kleuren van mijn heer’ mee de kerk ingevoerd. Het rijpaard, waarop een page zat die de helm droeg met pluimen eveneens in de kleuren van het huis, werd geleid door de markgraaf van Antwerpen en de drossaard van Diest, die de wapenhelm en het wapenschild droegen. Verder bevond zich in de stoet nog een rouwpaard.

Als ‘rouwgezelschap’ van René van Chalon liepen in de stoet vijf rouwheren mee, onder wie de prins van Chimay, de heer van IJsselstein en de graaf van Hoorne. Maria van Hongarije was afwezig vanwege belangrijke politieke ontwikkelingen tussen Karel V en Frans I. Zij, en veel andere edelen, hadden Hendrik III nog kort daarvoor in Breda bezocht en ze stond nu op het punt naar Compiègne af te reizen.[49] De afwezigheid van Mencía de Mendoza bij de begrafenis - volgens het anonieme verslag - zal te maken hebben gehad met het algemene gebruik dat bepaalde dat de weduwe van de overledene niet aanwezig behoorde te zijn.

Tijdens de rouwdienst zaten René van Chalon, twee van de vijf rouwheren, de twee aanwezige ridders van de Orde van het Gulden Vlies en de graaf van Meurs in een en dezelfde koorbank. In de koorbank daartegenover zaten de ambassadeur van de keizer in Engeland, Don de Mendoza, de ambassadeur van Portugal en de andere hoge gasten. Het in het Oud-Frans geschreven verslag, vermeldt verder (hier in de vertaling van Van Roon):

> ‘De vier banieren van de vier kwartieren werden vastgehouden door vier herauten gedurende de dienst. De wapenrok was op het lichaam gelegd, aan het hoofdeinde de hoed en op een kussen van zwart fluweel de keten van de Orde van het Gulden Vlies. En het geheel bleef zo tot de offerdienst, waarna de een na de ander de riddersymbolen als offers opnam en aanbood in dezelfde volgorde als ze waren gebracht; en ze werden begeleid door een wapenkoning en bij het altaar was een heraut die de offergaven ontving en in volgorde plaatste zoals het behoort. Toen alle offergaven waren aangeboden, benaderde de wapenkoning Monsieur [René van Chalon] en bood hem een kaars en een goudstuk aan en leidde aldus Monsieur begeleid door de prins van Chimay naar de offerande en begeleidde ieder weer terug naar hun plaatsen, en aldus voerden ook de andere rouwdragende heren en anderen hun offerande uit.’[50]

Helaas vermeldt het verslag niet op welke wijze het stoffelijk overschot van Hendrik III na de rouwdienst in de - tot op dat moment nog lege - grafkelder in het Herenkoor werd bijgezet. Op de kist werd vermeld: ‘Henricus Comte de Nassau’.

Op 14 maart 1539 stichtte Mencía de Mendoza uit de domeingoederen een kapelanie voor missen op het altaar in het Herenkoor ter waarde van vijftig rijnsgulden voor het zielenheil van Hendrik III:

> ‘In de capelle van onser L. Vrouwe of sprincenchoor heeft Vrouwe Mencia de Mendoca gravinne van Nassou int iaer 1539 den 14e mert eene capellanie gesticht en met 50 gulden erffelick beset. Te overstaen van Hr. Jan van Renesse drossae[r]t van Breda Hr. Peter Giron raetsheer des keysers in Spaengen ende Hr. Joan Vives doctss.’[51]

Begin 1539 was Don Pedro Girón, voormalig rechter en lid van de Koninklijke Raad, door Karel V naar Breda gestuurd om de erfenisstrijd tussen René van Chalon en Mencía de Mendoza te onderwerpen aan keizerlijke arbitrage. In zijn testament,

dat op 1 oktober 1538 in aanwezigheid van René van Chalon, de opperkamerheer Pedro de Guevara en Juan Luis Vives was geopend, had Hendrik III zijn zoon tot universeel erfgenaam benoemd. Mencía de Mendoza erfde alleen wat meubilair in Spanje en datgene wat Hendrik III haar had geschonken. Hoewel zij daarin berustte, ontstonden er toch problemen over wat haar nu precies toekwam uit de rijke inboedel. Na een lange periode waarin het geschil werd afgehandeld, vertok Mencía de Mendoza rond oktober 1539 weer naar Spanje en hertrouwde in het jaar daarop te Valencia met de hertog van Calabrië.[52]

Vier jaar later, in juli 1544, sneuvelde René van Chalon bij het beleg van St.-Dizier. Zijn lichaam werd overgebracht naar de Collegiale Kerk van Saint-Maxe te Bar-le-Duc, waar het hart en de ingewanden werden bijgezet. Het overige lichaam werd vervolgens via Metz en Trier naar Breda gebracht, waar de begrafenis eind augustus plaatsvond. Het ‘Discours of de kroniek der heeren van Breda’ van omstreeks 1545 vermeldt hierover:

206 Tommaso Vincidor da Bologna (toegeschreven), *Vrouwenhoofd*, Gouache op papier, 54,3 × 32,9 cm. Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archeology (inv.nr. 609; foto uit tent.cat. *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Brussel, 1995, nr. 229).

> 'Ende is alhier begraven tot Breda bij sijne voors. heere vader onder de voors. sepulture van grave Engelbert, sijnen oom, in 't fautken daeronder staende [de kleine, gewelfde grafkelder onder het monument].'[53]

Het decoratieprogramma

Het Herenkoor werd in de periode 1531-1534 gedecoreerd. Op grond van de genoemde brief van Hendrik III aan Vincidor, mag worden aangenomen dat Vincidor de opdracht kreeg om de decoratie te ontwerpen op basis van het programma dat in overleg met de Hendrik III zal zijn gemaakt. In hoeverre Vincidor zelf bij de uitvoering betrokken is geweest, is niet bekend. Gezien de hoge kwaliteit en de voor de Nederlanden vernieuwende stijl is het echter wel waarschijnlijk dat hij een belangrijk aandeel heeft gehad in het schilderen van het gewelf. In ieder geval zal hij verantwoordelijk zijn geweest voor de lijnvoering, de belangrijkste delen van de schildering en de laatste corrigerende penseelstreken van de gewelfschildering, die vooral te zien zijn waar de kleurvlakken over de contouren zijn aangebracht.

Van Vincidor is maar weinig werk met zekerheid bekend. Een aantal - figuratieve - werken is nog met vrij grote zekerheid aan hem toegeschreven; over het decoratieve werk van Vincidor is nog minder bekend. Een vergelijking van de gewelfschildering in Breda met het in gouache geschilderde karton voor *De opdracht in de tempel*, een van de wandtapijten uit de reeks *Scuola nuova* waarvan nog veel fragmenten zijn bewaard en waarvan een aantal met grote waarschijnlijkheid aan Vincidor worden toegeschreven, lijkt zinvol wat betreft de vlotte stijl, de kleurschakeringen op de huid en de grisailleachtergrond (afb. 206).

Het gehele gewelf werd op uitbundige wijze beschilderd met allerlei groteskenmotieven. De gewelfribben (neus en kralen) en de sluitstenen werden verguld en de halfkapitelen, consoles en basementen gepolychromeerd. Zo is de achtergrond van de koolblad-halfkapitelen blauw geschilderd, direct op de kalklaag (en niet op een zwarte ondergrond, zoals bij het gewelf, waardoor een donkerder kleur wordt verkregen) en de bladeren zijn verguld met vermiljoen op de zijkanten en de dieper gelegen delen (afb. 207-208).[54] Ter hoogte van de vensters zijn de halfzuilen en colonnetten op grove wijze in helder okergeel, rose en grijs beschilderd,

ter imitatie van marmer. De muurvlakken tussen de architectonische delen en de vensters, respectievelijk de scheibogen zijn groen geschilderd over een gele ondergrond, om een soort wandbespanning of gordijnen te suggereren. De scheibogen zijn, als vermeld, de dagkanten van de vensters van het oude Herenkoor. Ook de peerkraalprofilering aan de buitenzijde van de voormalige vensters werd tot aan de dagkant gepolychromeerd: het buitenste holprofiel tot aan het neusje van de peerkraal okerachtig, het neusje goud en het binnenste holprofiel groen. Het schilderen van gordijnen was niet ongebruikelijk; het werd ook op andere plaatsen in de kerk gedaan. Daar zijn ze overal in groen geschilderd en bevatten ieder een motief, dat verwijst naar de functie van de plaats waar ze zich bevinden. Zo zijn ter plaatse van het voormalige altaar van het kleermakersgilde gordijnen geschilderd met afbeeldingen van scharen en in de noordelijke dwarsarm gordijnen met afbeeldingen van muzieknoten en spreukbanden met de woorden ‘Salve-re-gi-na’. In het laatste voorbeeld suggereren de geschilderde gordijnen links van de Annunciatie dat er zich nog andere voorstellingen achter bevinden. Ook de geschilderde gordijnen in het Herenkoor zullen waarschijnlijk wel van een motief voorzien zijn geweest. Daarvan zijn helaas geen sporen meer aanwezig; wat rest zijn slechts fragmenten van de groene verflaag.

De vensters waren voorzien van gebrandschilderd glas, waarvan de figuratieve delen geplaatst waren tegen een achtergrond van grotesken. Door deze in grisaille uitgevoerde achtergronddecoratie sloten de vensters niet alleen goed aan bij het gewelf, maar werd ook benadrukt dat de vensters een reeks vormden. Zoals vermeld, weten we dat zich in het middelste venster een glas bevond ‘mette figuren van graef Jan ende sunder gesellinne saliger’. Het is aannemelijk dat ook in de andere vensters leden van de Nassau-dynastie waren afgebeeld, of dat er in ieder geval afbeeldingen waren bedoeld.

Overigens ook elders liet Hendrik III zijn voorouders afbeelden en wel in de al genoemde reeks van acht tapijten. Deze werd in augustus 1533 voltooid en zou uiteindelijk een plaats krijgen in de ‘salle dorrée’, het belangrijkste appartement van zijn in 1536 - circa 1540 gebouwde paleis te Breda. Als eerste op de tapijten is afgebeeld Adolf (circa 1255-1298), graaf van Nassau. Hendrik III liet voorkomen dat hij van hem afstamde. Adolf was echter de zoon van Walram II (circa 1220-1288), de

207 Kapiteel zuidwand Prinsenkapel (foto RDMZ, 2000).

stamvader van de zogenaamde Walramse linie van het huis Nassau en dus niet de Ottoonse linie waar Hendrik III in feite van afstamde.[55] Omdat Adolf echter in 1292 in Aken werd gekroond tot Rooms-Koning, komt hij op het eerste tapijt voor gevolgd door de figuren uit de Ottoonse linie: Otto I en Agnes van Leiningen (-1299), Hendrik I (circa 1270-1343) en Adelheid van Heinsberg en Blankenberg (-circa 1343), Otto II (circa 1305-circa 1351) en Adelheid van Vianden (-1376), Jan I (circa 1339-1416) en Margaretha van der Marck (-1409), Engelbrecht I en Johanna van Polanen, Jan IV en Maria van Loon, en, als laatste, Jan V en Elisabeth van Hessen (1466-1523).

Tezamen brachten de tapijten de volledige 'Nassause Genealogie' in beeld. Dat zal in het geval van de vensters in het Herenkoor niet de bedoeling zijn geweest. Daarvoor was er niet genoeg plaats, als men ervan uitgaat dat in elk venster niet meer dan een enkel voorouderpaar zou komen. Maar zelfs als men aanneemt dat in een breed venster - de vensterbreedte varieert van drie tot vijf lancetten - wel ruimte kan zijn geweest voor de afbeelding van twee paren, dan nog zou er een venster te weinig zijn geweest (waarbij een portret van Hendrik III niet is meegerekend). Waarschijnlijk werden alleen de voorouders van Hendrik III afgebeeld, die geregeerd hadden vanaf het moment dat Breda in het bezit van de Nassaus was gekomen (dus niet alleen de heren van Breda): Engelbrecht I, Jan IV en zijn vader Jan V. Het was ter nagedachtenis van Engelbrecht II, zijn oom en begunstiger en diens vrouw Cimburga van Baden, dat Hendrik III in de kapel het graf oprichtte.

Naast de genoemde Jan IV en Jan V, de grootvader en vader van Hendrik III, was er nog een derde Jan in de genealogie: Jan I, de vader van Engelbrecht I. Welke Jan in het middelste venster was uitgebeeld, laat zich herleiden uit de restanten van het venster rechts ervan. Uit genoemde aquarel van Jelgerhuis van 1819 blijkt dat de figuratieve delen - Maria met Kind en een heilige - zich in ieder geval nog op de oorspronkelijke plaats bevinden (aangenomen dat de situatie voor 1819 niet is gewijzigd, wat waarschijnlijk is; zie cat.nr. 36). Gelet op het werktuig in zijn hand, moet de heilige figuur wel Sint Wendelinus als abt zijn. Wendelinus komt ook voor op het epitaaf voor Engelbrecht I en Jan IV als patroonheilige van Johanna van Polanen.[56] In het venster zullen daarom zijn voorgesteld Engelbrecht I en zijn vrouw Johanna van Polanen; op het venster links daarvan - met 'graef Jan ende sunder gesellinne saliger' - hun zoon Jan IV en zijn vrouw Maria, gravin van Loon-Heinsberg.[57] Volgens de opvolging kan het namelijk niet Jan V zijn. Indien Jan I is bedoeld, dan zou Jan IV in het sluitingsvenster zijn afgebeeld en zou er geen plaats meer zijn voor de vader van Hendrik III, Jan V. Dit betekent dat de genealogie opliep vanaf het sluitingsvenster en dat in het sluitingsvenster zelf, boven het altaar, een andere voorstelling moet hebben gezeten; waarschijnlijk was dit Christus aan het Kruis, waarvan nog een fragment bewaard is gebleven (cat.nr. 36, afb. 266A/B).

In het middelste venster in de noordwand, volgend op de beeltenis van Jan IV, zou de vader van Hendrik III afgebeeld moeten zijn geweest en daarop volgend Hendrik III zelf en zijn drie vrouwen.

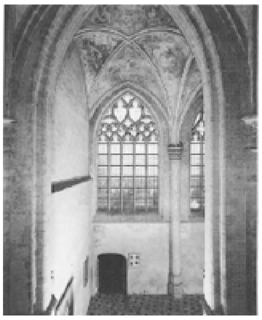
208 Kapiteel Prinsenkapel (foto RDMZ, 2000).

Omdat de wanden onder de vensters slechts zijn gewit, werd aangenomen dat daar tapijten hebben gehangen.[58] Men verwijst hiervoor naar een bestelling van acht grote en twee kleine(re) tapijten in de periode dat de decoratie werd uitgevoerd. De door Havermans overgenomen betaling voor deze tapijten vond waarschijnlijk ook in 1534 plaats:

> ‘Item betaelt Willem der Moijen, tapissier 1873 g[uld]en 10 st voor acht groote stucken/ van 300 ellen die hij volgens contract met mijn G V. aengenomen hadde te doen maken/ ende noch 2 stucken op de maniere van Turckijen van 49 ellen, d'ell a 30 st’.[59]

Van de twee kleine tapijten wordt expliciet vermeld, dat ze waren uitgevoerd ‘op de maniere van Turckijen’, wat betekent dat ze niet-figuratief waren. De acht grote tapijten zullen daarentegen voorzien zijn geweest van voorstellingen. Toch lijkt het gezien hun aantal niet waarschijnlijk dat deze tapijten bedoeld waren voor de ondermuren van het Herenkoor. Het is bovendien niet duidelijk hoe en waar deze dan precies gehangen zouden moeten hebben. Waarschijnlijker is het dat de onderwanden van het Herenkoor beschilderd waren. In ieder geval mag worden aangenomen dat de beschildering op de architectonisch belangrijke halfzuilen tot onderaan zal hebben doorgelopen. Dit betekent dat de ondermuren ooit zijn schoongemaakt of opnieuw zijn bepleisterd.[60]

De vloer is belegd met vierkante tegels bestaande uit twee soorten natuursteen:



209 Westelijke travee Prinsenkapel, gezien uit de noordbeuk van het koor (foto RDMZ, 1994).

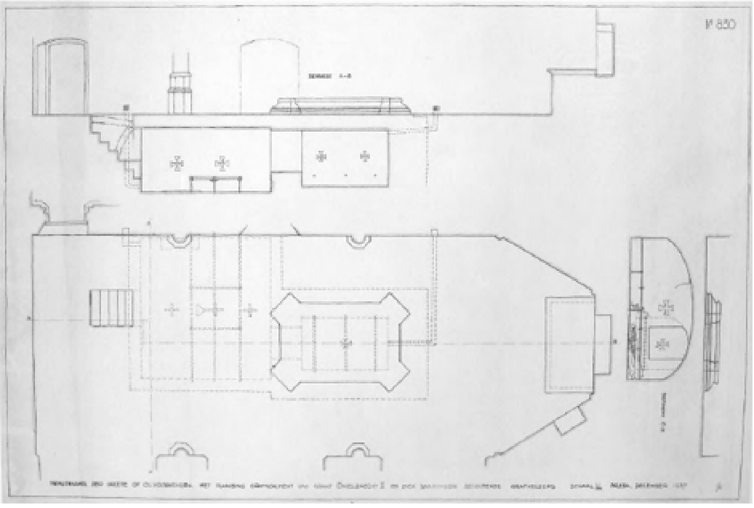
lede- en hardsteen. De hardstenen tegels zijn een kwart zo groot als de ledestenen tegels. De tegels liggen diagonaalsgewijze. Het patroon is gevormd door de grote tegels telkens een kwart ten opzichte van elkaar op te schuiven, zodat er kleinere vierkanten overblijven voor de donkere tegels (afb. 203). Waarschijnlijk is de vloer origineel. Ze lag er in ieder geval al in 1819, zoals te zien is op de tekening van Jelgerhuis, al bestaat de vloer die Lamberts tekende uit vierkante tegels van gelijk formaat die niet diagonaalsgewijze zijn gelegd. In 1937 ontdekte men de ingang naar de grafkelder, toen blijkbaar de vloer opnieuw werd gelegd. Op de plaats van de ingang werd toen in de noordwesthoek een gedenksteen aangebracht.

Voor zover men weet, is de westwand van het Herenkoor niet gedecoreerd geweest; er zijn blijkbaar geen sporen van een beschildering aangetroffen, behalve de in het zicht gebrachte summiere, vage tekening (een ondertekening?) linksonder op de wand, die waarschijnlijk later is aangebracht. De tussenmuur is, zoals vermeld, secundair, maar werd al kort voor de decoratie van het Herenkoor aangebracht. Aan de onderzijde is de tussenmuur 65 centimeter dik en deze verjongt zich ongeveer halverwege de hoogte van de vensters; echter alleen aan de oostzijde (afb. 209). Duidelijk is te zien dat bij het ontwerpen van de beschildering van het meest westelijke gewelfveld al rekening is gehouden met de plaats van deze tussenmuur. Ook is op de wand een band geschilderd, die het gewelf en een deel van de zijwanden tot op de versnijding volgt.

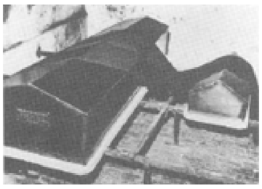
Zoals in hoofdstuk 4 al is betoogd, zal het zeker de bedoeling zijn geweest om in het nieuwe Herenkoor een monument voor Hendrik III zelf en mogelijk ook voor zijn nakomelingen op te nemen. Daar kwam het echter niet van; Willem I de Zwijger werd in Delft begraven. Zijn eerste vrouw, Anna van Buren (1533-1558), werd daarentegen nog wel in Breda begraven en blijkbaar ook hun vroeg gestorven dochtertje Maria. Beiden rusten in de grote, westelijke grafkelder, die later werd toegevoegd (afb. 210-211).[61] In de kleine grafkelder onder het grafmonument werden Hendrik III, René van Chalon en een kort na de geboorte overleden kind bijgezet (afb. 212).

Restauratiegeschiedenis

Omdat de Bredase Domeinrekeningen verloren zijn gegaan, is over de geschiedenis van het onderhoud van het Herenkoor tot en met de Franse tijd nauwelijks iets



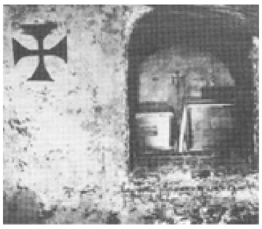
210 Plattegrond Prinsenkapel met daarop aangegeven de in 1937 onderzochte grafkelders.
Tekening Breda, GA, Archief Restauratie Grote Kerk (foto RDMZ).



211 De grote grafkelder met de in 1938 opnieuw gekiste stoffelijke overschotten van Anna van Buren en haar dochtertje Maria (foto Breda, GA, anoniem, 1938).

bekend. Wel is bekend dat Frederik Hendrik het Herenkoor in 1639 en volgende jaren liet herstellen en in een van de vensters zijn wapen liet aanbrengen. In 1818 werd het Herenkoor tegelijk met de rest van het interieur van de kerk gewit. Er was toen al een zwart geschilderd plint aanwezig. Het beschilderde gewelf werd niet gewit, want de Kerkvoogdij meende dat 'daarop eenige prijs wierd [gesteld] vanwege Zijne Majesteit of van het domein'. In 1825 werd het gewelf alsnog gewit.[62] Het gebrandschilderde glas in de twee sluitingsvensters blijkt men intact te hebben gelaten.[63] Wel werden eveneens in 1825 een aantal vensters van houten montants voorzien.

In 1826 werd het grafmonument van Engelbrecht II gerestaureerd. In de negentiende eeuw raakte het exterieur van de kerk steeds meer in verval. In de tweede helft van die eeuw moet het onderhoud zo minimaal zijn geweest, dat het dak van het Herenkoor begon te lekken, wat de schilderingen in de gewelfzwikken, met name die aan de oostzijde, zwaar aantastte. Ook de zware beschadiging van het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* zal door die lekkages zijn ontstaan. In 1904 ging een ingrijpende restauratie van start: een bijna totale vernieuwing van het exterieur van de kerk. In 1919 begon men met de restauratie van de beglazing en het gebrandschilderde



212 De kleine grafkelder met de in 1938 opnieuw gekiste stoffelijke overschotten van Hendrik III en René van Chalon (foto Breda, GA, anoniem, 1938).

glas in de twee sluitingsvensters van het Herenkoor. Het interieur kwam vanaf 1934 aan bod. In 1935 werden, zoals hiervoor is vermeld, de vele witsellagen op de wanden verwijderd; in de zomer van 1937 die op de gewelfschilderingen.[64] Men bemerkte dat de gordelbogen door roestvorming rond de doken waren ontzet en dat sommige delen ervan zelfs waren verbrijzeld. In 1951-1952 werd het grafmonument van Engelbrecht II geheel gedemonteerd en opnieuw gerestaureerd (zie cat.nr. 37).

In 1992-1998 werd de kerk voor de tweede maal in de twintigste eeuw geheel gerestaureerd. Daarbij werd ook het Herenkoor onder handen genomen. De vensters werden van nieuw lood voorzien en de wanden werden hersteld en gesausd. In het Herenkoor werd, net als elders in de kerk, vloerverwarming aangebracht (afb. 213). Het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* werd uit de zogenaamde Heilig-Kruiskapel gehaald en tegen de westwand van het Herenkoor gehangen in de foutieve veronderstelling dat dit de oorspronkelijke plaats was. Verder wilde men de vensters een grotere eenheid geven en ontwierp daarom een doorlopend golvend

fantasiepatroon in glas-in-lood dat de niet gebrandschilderde delen moest vervangen. Dit zou de oorspronkelijke eenheid van het decoratieprogamma verstoren. Het ontwerp werd niet uitgevoerd.

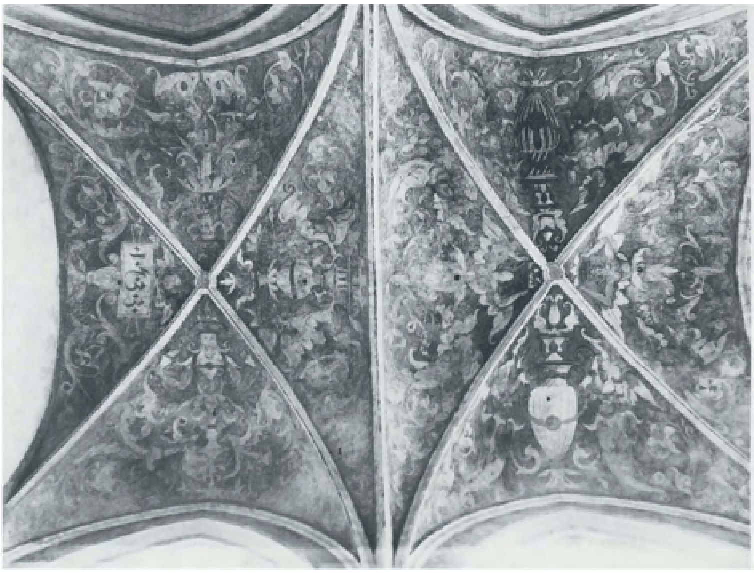
In 1997 werd begonnen met de restauratie van het beschilderde gewelf (afb. 214, 215, 216A/C). De restaurator verwacht de helft van het gewelf, de twee westelijke traveeën, in het najaar van 2002 gereed te hebben (afb. 216D/E, 246E, 248F). Deze restauratie neemt zoveel tijd in beslag, omdat men het gewelf graag eenzelfde aanzien geeft als dat van destijds, na de voltooiing in 1533. Er is, met andere woorden, gekozen voor een ‘optimale restauratie’, waarbij ook weer verguldine is aangebracht.[65] Ook de

213 De Prinsenkapel tijdens de aanleg van vloerverwarming (foto RDMZ, 1996).

kleurige afwerking van de wanden van de kapel zal worden gereconstrueerd en het bovengenoemde plan om de vensters op kunstzinnige wijze te decoreren wordt heroverwogen. Al na 1991 ontstond het plan om de ‘geschilderde afwerking van de architectuur te restaureren zodat deze, duidelijker dan nu het geval is, weer met het monument, het terug te plaatsen drieluik en het hekwerk aan [de] zuidzijde een ensemble vormt’.[66]

Ongeveer zestig jaar geleden stond men een heel andere aanpak voor. De restaurator Jacob Por, die het belang van het beschilderde gewelf onderkende, gaf toen de voorkeur aan het behoud van de authenticiteit en hij werd hierin gesteund door de directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg, Jan Kalf. Voordat er in de wereld van de monumentenzorg op grote schaal over authenticiteit zou worden gediscussieerd, schreef Por al in 1940 in lyrische bewoordingen over de schoonheid van het authentieke gewelf in het *Maandblad voor Beeldende Kunsten*:

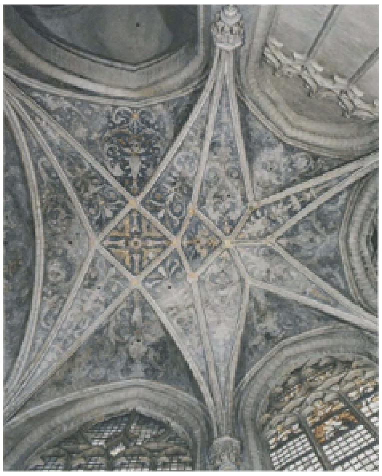
> ‘De tijd heeft het zijne gedaan: het is met een versleten zijden stof te vergelijken, waarvan kleur en versiering een schoonheid dragen, die onuitsprekelijk is [...], een schoonheid, die der tijden kenmerk draagt. [...] Wie mag hier een gaaf geheel in ongeschonden staat verlangen?’[67]



214 Samen met afb. 215 de vroegst bekende foto's van de in 1937 ontdekte gewelfschilderingen in de Prinsenkapel (foto Firma A. Schreurs, A. Daamse en Zonen, Breda, 1940, collectie RDMZ).

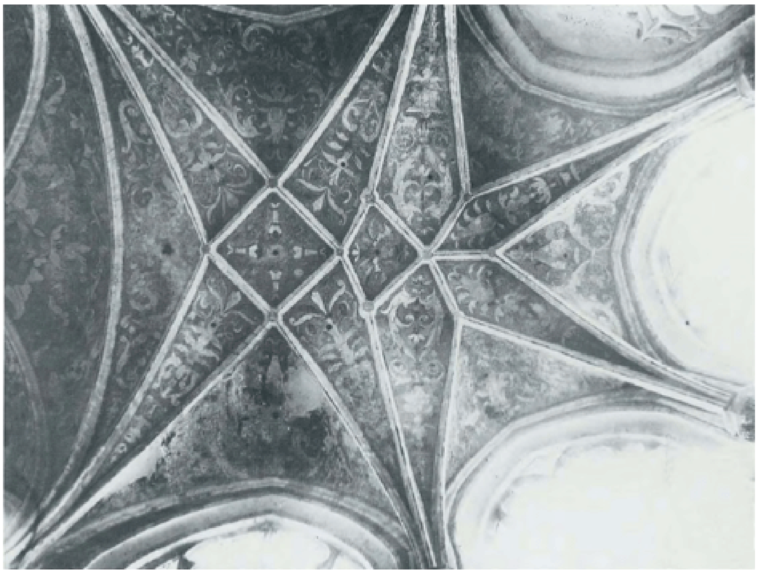
A

B



C

216 Het met grotesken beschilderde gewelf van de Prinsenkapel. **A** Het westelijke kruisgewelf. **B** Het middelste kruisgewelf. **C** Het oostelijke netgewelf (foto's RDMZ, 1995).



215 Zie afb. 214 (idem).

Eindnoten:

1 Kalf (1912), 86; IJsseling (1968), 3-9; Paquay (1987), 19-21; Van Hooydonk (1995), 85-104; Van Wezel (1999), 75-76.
2 Paquay (1987), 34, n. 81.
3 'Mijns Heeren choor' (1504); 'mijns heren herenchoor' (1526); 'mijns gen. heren capelle' (1531-1534); 'mijn jonckeren choor' (1511); 'myns jonkerenchoer' (1526).
4 Zie hierna de bron betreffende de stichting van een kapelanie op het altaar in genoemd jaar door Mencía de Mendoza.
5 Van Wezel (1999), 35, n. 27. Omdat de door Havermans overgenomen posten de enige bronnen zijn over de bouw en decoratie van het nieuwe Herenkoor, worden deze hier integraal opgenomen.
6 Breda, GA, Kerkrekeningen Grote Kerk, boekjaar 1526, III-8-2, blz. 30. Van Keppel (1904), 46; Cerutti (1960), 23; Van Wezel (1999), 75.
7 Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, Rentmeestersrekeningen, 1526, fol. 204. Van Keppel (1904), 46; Cerutti (1960), 23, n. 130.
8 Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, Rentmeestersrekening Hendrik Montens, 1526, fol. 187.
9 *Discours* ('ende koore van Nassau aen de kercke'), ed. Placidus (1947); Holleman (1965), 55.
10 Een rekening uit het boekjaar 1526-1527 vermeldt wel timmermansloon voor 'Twee ve[n]steren in de capelle te maken.' Mogelijk betreffen het tijdelijke, houten vensters. Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, Rentmeestersrekening Hendrik Montens, 1526, fol. 187.
11 Peeters (1985), 395-396.
12 Zie Paquay (1999, 'Kerken en koren'), 2.
13 Zie hoofdstuk 1.
14 GA Breda, Afd. III-8, nr. 2. Van Keppel (1904), 7-8; IJsseling (1969), 10, n. 34.
15 GA Breda, Afd. III-8, nr. 2, fol. 22.
16 GA Breda, Afd. III-8, nr. 2, fol. 32.
17 Van Goor (1744), 27.
18 Op basis van door Paquay (1999, 'Kerken en koren', 11-12) genoemde bronnen.
19 Oostelijk van de doorgang bevindt zich aan de buitenzijde een rechthoekige nis in renaissancestijl. Mogelijk gaat het om een later aangebracht venstertje.
20 Ook de mededeling hierover in het restauratieverslag over dat jaar verduidelijkt nog de vorm of de functie: 'Bij het schoonmaken van de Noordmuur Prinsenkapel bleek daarin een boog aanwezig die later dichtgemetseld was. Deze boog is weder in het zicht gebracht als een muurnis. Bij het

herstel daarvan bleek aan de buitenzijde een schoorsteen aanwezig te zijn geweest van een huisje, dat daar vroeger tegenaangebouwd was.' 'Omschrijving der in 1938 uitgevoerde Restauratiewerken' door Van Nieuwkerken (Archief pandsdossiers, Rijkscommissie, doosnr. 329, 1935-1939).

21 Ook in de Munsterkerk te Roermond (apsis-altaar) en de kapel te Gageldonk bij Breda zijn middeleeuse altaren bewaard gebleven; zie Smits (1923), 97, n. 1.

22 Jansen (1979), 37.

23 Van Wezel (1999), 58, 73, 92 (met literatuuropgave).

24 Zie ook hoofdstuk 4.

25 Roest van Limburg (1908), 31. Zie Drossaers (1948-1955), II, 4, inv.nr. 316 (brief van Philippe de Lannoy aan Floris van Egmond, d.d. 9 november (1533), waarin wordt vermeld dat de onderhandelingen over de nalatenschap van Filibert met zijn moeder Philiberte van Chalon zijn afgerond); Vosters (1961), 64.

26 Van Wezel (1999), 64-65, 95.

27 Van Wezel (1999), 77-80 (met literatuurvermelding).

28 Van Wezel (1999), hoofdstuk 4 en 5.

29 Dacos (1995, Fiamminghi), 269-272.

30 Dacos (1995, Fiamminghi), 16, 18, 269, 388-392. Zie ook Van den Boogert (1993), 297-298, 301; Van Wezel (1999), 88-91.

31 Frederik van Renesse, heer van Malle en Grimmestein.

32 Voor de mogelijke justitiële bezwaren tegen Vincidors vestiging te Breda zie Cerutti (1961), n. 250; Van Wezel (1999), 402, n. 72.

33 Den Bosch, Rijksarchief Noord-Brabant, Collectie P. Cuypers van Velthoven (059.02), inv.nr. 31. Met dank aan W.F. Denslagen voor de vertaling in het Nederlands. Eerder gepubliceerd: Pinchart (1854), 541; Pinchart (1858); Stracké (1886), kol. 191 (overgenomen uit *De Portefeuille*, 8(1886)18); Galland (1890), 88 (met citaat in het Duits); Placidus (1948), bijlage II; Docos (1980), bijlage 5. Literatuur: Roest van Limburg (1904), 42-43; Roest van Limburg (1908), 42; Diez (1910), 39; A. Fischel (1921), 24-25, 28; Vollmer (1940); Cerutti (1961), 27, n. 250, 39-40 (met lit. verwijzing; handgeschreven transcriptie van Cerutti in archief Cerutti, Breda, GA); Ozinga (1962), kol. 29; Drossaers (1974), 2; Van Wezel (1999), 80-81, n. 72, 73 en 74, voor de originele tekst zie bijlage Ib, afb. recto en verso p. 418.

34 Omdat de brief naar Breda werd gestuurd zal het bezoek van Vincidor aan Breda van langere duur zijn geweest. Cerutti (1961), n. 250; Van Wezel (1999), 81.

35 Van Wezel (1999), 401, n. 32 en 33.

36 Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, Rentmeestersrekeningen (Dierick Zeeszin), 1531-1534, fol. 224; Cerutti (1960), 24; Van Wezel (1999), 75, n. 29. Voor De Wilde zie Van Hooydonk (1995), 93, n. 379, 381.

37 Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, Rentmeestersrekeningen (Dierick Zeeszin), 1531-1534, fol. 224; Cerutti (1960), 24; Kavaler (1995), 20; Van Wezel (1999), 75, n. 29. Voor De Wilde zie Van Hooydonk (1995), 97-98.

38 Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, Rentmeestersrekeningen (Dierick Zeeszin), 1531-1534, fol. 243.

39 Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, post uit de Rentmeestersrekeningen (Dierick Zeeszin), 1534, fol. 243. Van Wezel (1999), 75, n. 33.

40 Van Hooydonk (1995), 93.

41 Roest van Limburg (1908), 32, n. 4.

42 Cerutti (1956), I, 16 ('Mijn G.H. is vertroken na Spaengey van Breda op ste. Marie Magdalenendach [22 juli] ao 1533 en quam weder tot Breda 1534 in Octobre.' (Gemeentearchief Breda, Rentmeestersrekening 1534, Havermans, dl. X, fol. 221)); Cerutti (1976), 188.

43 Roest van Limburg (1908, 35; en anderen na hem) vermeldt zonder verdere bronvermelding dat Hendrik III na zijn terugkomst in het najaar van 1534 wederom naar Spanje werd ontboden. Dat deze reis plaats vond in de eerste helft van 1535 lijkt chornologisch gezien het meest waarschijnlijk. Van Wezel (1999), 92-93.

44 Vosters (1961), 64; Kavaler (1995), 13.

45 'De gecomm. v.d. heer hadden op 12 Juli *haer refugie genomen tot Oosterhout mits der peste en andere ziecten, doen regnerende tot Breda* (Havermans; zie ook GA Breda, 1996/10, fol. 15). Cerutti (1952), 188-189, n. 5. Voor een uitvoerige beschrijving van het getroffen gebied zie: Van Goor (1744), 139. Zie ook Van Hooydonk (1995), 73-74; Van Wezel (1999), 149.

46 Breda, GA, R 440, fol. 176v, Schepenbrief, 16 december 1535: Kapelmeesters van het Gasthuis verklaren van de heer in bruikleen te hebben ontvangen 'de tafele (...) die opten altair in mijns Heerenchoor in der kercken van Breda te staen plach', bestemd voor het hoogkoor van de Gasthuiskapel. Van Hooydonk (1995), 99, voor volledige tekst zie n. 396.

47 Van Hooydonk (1995), 125.

48 Van Roon (1996); Van Wezel (1999), 154-155.

49 Van Hooydonk (1995), 123-124.

50 Van Roon (1996), 138.

51 Breda, GA, Collectie Havermans, IV-I suppl 514 (zie Drossaers, *Algemeen Rijksarchief. Het archief van den Nassausche Domeinraad*, I, Den Haag, 1948, inv.nr. 1369, reg.nr. 2990). Roest van Limburg (1908), 46, n. 35; Paquay (1999), 8, n. 54.
52 Vosters (1987), 56.
53 Placidus (1947), 372-373; Holleman (1966), 55.
54 Op plaatsen waar het goud was verdwenen werden herstellingen in koper uitgevoerd, waardoor nu een groene uitslag is te zien.
55 Hendrik III behoorde namelijk tot de Ottoonse linie van het huis Nassau met Otto I (-circa 1290) als stamvader. Walram II (circa 1220-1288) was de stamvader van de zogenaamde Walramse linie van het huis Nassau. Hij en Otto I waren de twee kleinzonen van Walram I (circa 1146-1198), graaf van Laurenburg en graaf van Nassau. Deze Walram I zou (als we vroege en minder duidelijke relaties met de oude graven van Laurenberg buiten beschouwing laten), de stamvader zijn van het huis Nassau. Dek (1970), 12-13.
56 Kalf (1912), 86; Paquay (1983).
57 Cerutti (1960), 24; Kavaler (1995), 20, n. 22; Van Wezel (1999), 75, n. 29.
58 Van Hooydonk (1995), 97.
59 Breda, GA, Collectie Havermans, inv.nr. 514, post uit de Rentmeestersrekeningen (Dierick Zeeszin), 1531-1534, fol. 224. Cerutti (1961), 35; Van Wezel (1999), 75-76, n. 32, n. 46.
60 In 1935 werden alle witsellagen op de wanden verwijderd, ‘behalve van de scheidingspijlers naar de noorderzijbeuk welke schilderwerk vertoonen. Deze pijlers’, aldus het verslag van de uitgevoerde restauratiewerkzaamheden over dat jaar, ‘zullen worden schoongemaakt tegelijk met het verwijderen van de witkalklaag die de geschilderde gewelven in deze kapel dekt.’ (‘Omschrijving der in 1935 uitgevoerde Restauratiewerken’ door Van Nieuwkerken; RDMZ, Archief pandsdossiers, Rijkscommissie, doosnr. 329, 1935-1939). Men zal toen ook de ondermuren op de aanwezigheid van schilderingen hebben ondergezocht. Dat daarbij blijkbaar niets werd gevonden, betekend niet dat de ondermuren al niet eens eerder zijn ontpleisterd of van afwerkingslagen zijn ontdaan.
61 Zie de brief van de restauratiearchitect Van Nieukerken aan de directeur van het Rijksbureau van 7 januari 1938, waarin de opmetingstekening van de kelders wordt verklaard en gewezen wordt op sporen die duidelijk laten zien dat de grote kelder later werd toegevoegd (RDMZ, pandsdossier).
62 Breda, GA, Archief kerkvoogdij inv.nr. III-8-730, nr. 58.
63 De tekeningen van Jelgerhuis en Lamberts tonen een aanzicht naar het oosten; die van Jelgerhuis meer naar het noordoosten en die van Lamberts meer naar het zuidoosten.
64 ‘Omschrijving der in 1935 uitgevoerde Restauratiewerken’ door Van Nieuwkerken (Archief pandsdossiers, Rijkscommissie, doosnr. 329, 1935-1939).
65 Zie voor de discussie over de te volgen methode van restaureren: H.H.J. Kurvers, ‘Breda, Grote of O.L. Vrouwekerk: schilderingen/ afwerking’, interne nota Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, 25 september 1995; idem ‘schilderingen Princenkapel (1533)’, 19 april 1996; idem ‘commentaar op stuk 20 jan. 1996 van van Stigt: “overzicht grafmonumenten, epitaven [sic] en schilderingen”’, 3 juli 1996; idem ‘schilderingen Princekapel’, 22 november 1999; ‘Notulen van de le vergadering Gewelven Prinsenkapel van de Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda op 18 april 1996’; ‘Notulen 1e voortgangsoverleg restauratie schilderingen Prinsekapel Grote of O.L.V. kerk te Breda 20 november 1997’, 13 januari 1998; idem ‘2e voortgangsoverleg 14 januari 1998’, 16 januari 1998.
66 Haakma Wagenaar (1991), 12-13. Haakma Wagenaar pleit verder ook voor het vervangen van de grijze retouches in de blauwe achtergrond door blauwe retouches, ‘de in de aangevulde grotesken weggelaten accenten in geel met bladgoud’ aan te brengen en het goud op neus en kralen van de gewelfribben weer aan te vullen.
67 Por (1940), 207. Zie ook Wisselaar (1997), 21, 29, 32-33.

Altaarstukken voor de Reformatie*

Liesbeth M. Helmus

De *Beschryving der Stadt en Lande van Breda* van Thomas Ernst van Goor dateert uit 1744. Het is de enige 'oude' stadsbeschrijving die Breda rijk is. Van Goor beschrijft in vier boeken die zo'n 550 pagina's beslaan het ontstaan van de stad, belangrijke momenten uit de geschiedenis, de heersende vorstenhuizen, de heerlijkheden en vrijheden en ten slotte de stad zelf met alle openbare en religieuze gebouwen. Dertien pagina's heeft hij gewijd aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk.[1] De lijst van vijfenvijftig altaren heeft Van Goor volgens zijn zeggen overgenomen uit een zeer oud register, dat zich voorheen in de kerk bevond. De lijst is chronologisch geordend naar het jaar van de stichting en geeft informatie over de wijdingen en de jaarlijkse renten.[2] Over de oorspronkelijke inrichting van de altaren schrijft Van Goor hier met geen woord.

Hij noemt één van de gedeeltelijk bewaard gebleven altaarstukken wel in een ander verband. Volgens de overlevering werd de bouw van de toren van de kerk grotendeels gefinancierd uit de opbrengsten van het Heilig Sacrament van Niervaart. Bij de beschrijving van de toren vertelt Van Goor de geschiedenis van de wonderhostie en de wijze waarop zij in Breda terechtkwam. Hij maakt op deze plaats in de kroniek melding van het Sacramentsretabel en de vernieling ervan tijdens de beeldenstorm.[3] In het negende hoofdstuk van het eerste boek komt het altaarstuk nogmaals ter sprake. De kroniekschrijver baseert zich hier op de zeventiende-eeuwse stadsresoluties van Breda. Hij beschrijft de plechtige intrede van Dona Isabella Clara Eugenia in de stad, die plaatsvond op 26 juni 1625, drie weken nadat de Spanjaarden onder leiding van legerleider Spinola Breda opnieuw hadden ingenomen.[4] Een bezoek aan het stadhuis maakte onderdeel uit van het programma. In dat stadhuis waren de religieuze voorwerpen ondergebracht die de beeldenstorm en de Reformatie hadden doorstaan. Dit gebeurde zo in de meeste Hollandse steden. Vaak ging het om geconfisqueerd kloosterbezit of zilverwerk en altaarstukken van de ambachtsgilden en religieuze broederschappen. Stukken uit privé-bezit werden meer dan eens geretourneerd aan de rechtmatige eigenaar. Dat de vrome prinses, die in naam van de Spaanse koning regentesse van de Nederlanden was, de religieuze artefacten wilde aanschouwen, is niet verwonderlijk, want direct na de inneming van de stad was de katholieke eredienst hersteld. De infante van Spanje verscheen in het kloosterkleed van de Clarissen (afb. 217). Onder haar gevolg bevonden zich overwinnaar Spinola, en vele andere hoogwaardigheidsbekleders, zoals kardinaal Alfonso de las Cuevas, de aartsbisschop van Cesarea, de Prins van Portugal, verschillende hertogen en vele

217 Anthonie van Dijck, *Portret van Isabella Claira Eugenia in het habijt van de Clarissen*, 1625. Doek, 117 × 102 cm. Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. 1239 (idem foto).

baronnen en andere edellieden van haar hof. Het gezelschap arriveerde omstreeks vijf uur in de namiddag en werd eerst naar de Klovenierskamer geleid, waar speciaal voor de gelegenheid de bewaard gebleven religieuze voorwerpen op een tafel waren uitgestald. In de stadsresoluties worden twee stukken die de prinses daar bekeek zo duidelijk omschreven, dat identificatie mogelijk is: het 'beelt van het hoogweerdig H. Sacrament van de Niervaert' en een groot, zeer zwaar verguld zilveren kruis met een 'Remonstrantie' (een toningsplaats voor een reliek).[5]

De beschrijving van het *Sacramentsretabel van Niervaart* is zeer bondig en lijkt op het eerste gezicht voor tweeërlei uitleg vatbaar: de prinses kreeg of de wonderhostie zelf te zien, of de op het altaarstuk geschilderde voorstelling van de hostie (afb. 218-220). De enige bewijsgrond voor het behoud van de hostie is een handgeschreven verklaring uit de achttiende eeuw waarin staat dat een metselaar heeft gezien dat deze een dag voor de beeldenstorm werd ingemetseld in een pijler, 'schuins tegenover de preekstoel, zes voeten boven de grond'.[6] Als deze legende waar is, dan zou de hostie op een later tijdstip uit de zuil moeten zijn verwijderd en naar het stadhuis zijn gebracht. Er is echter geen enkele grond om aan te nemen dat dit inderdaad is gebeurd. Volgens Van Goor, en dat lijkt waarschijnlijker, is de hostie 'In 't begin der Nederlantsche beroertens, te tyde der Beeldtstormerye, [...] vernielt of weggevoert geworden, zonder dat men weet waar het gebleven is.'[7] De wens om de hostie terug te vinden was zo groot, dat meermaals, overigens zonder succes, in en om de kerk is gezocht.[8]

Over het *Sacramentsretabel* schrijft Van Goor:

218 Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*, ca. 1535. Paneel, 159 × 315 cm. Breda, Breda's Museum (huidige reconstructie) (digitale reconstructie Emile Waagenaar, Breda).

> ‘De Schilderye raakte te zelve tyd mede aan stucken, om welke weder by een te zamelen, naa 't innemen der Stadt door Spinola, en 't invoeren van den Roomschen Godsdienst, de volgende afkondiging geschiede.’[9]
> ‘Men laet weten van 's heeren en*de* stadtsweghen soo wie eenighe stucken van schildereye het h. Sacrament van miraculen van Nyervaert aengaende en*de* eertyts in de kercke alhier op het stadthuys te brengen en*de* sal hem van de stadtweghen eene vereeringe gedaen worden.’[10]

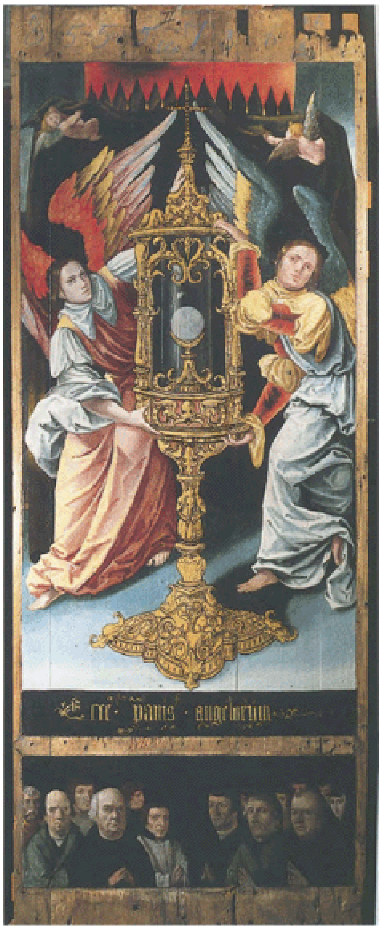
Dit door Van Goor aangehaalde verzoek van de magistraat aan de bevolking dateert van 3 juli 1625, een week na het bezoek van de infante aan het stadhuis. Vooral het feit dat vlak na haar bezoek specifiek fragmenten van het Sacramentsretabel worden gevraagd, past in de veronderstelling dat zich op het stadhuis al andere onderdelen van het altaarstuk bevonden. Welke fragmenten dat waren en of men naar aanleiding van deze eerste oproep nog meer te pakken heeft gekregen is niet bekend. Een tweede, dwingender verzoek volgde op 4 augustus van hetzelfde jaar. Hierin werd de bevolking door burgemeesters en schepenen verordonneerd alle schilderijen, kerkelijke ornamenten en anderszins afkomstig uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk over te dragen aan de kerkmeesters.[11]

Het tweede, uit de beschrijving herkenbare kunstvoorwerp dat zich op het stadhuis bevond ten tijde van Isabella's bezoek, is het zilveren kruis. Het is identificeerbaar met het grote vijftiende-eeuwse reliekkruis dat net als *Het Sacramentsretabel van Niervaart* wordt bewaard in het Breda's Museum (cat.nr. 39).[12] In de centrale reliekhouder (de ‘Remonstrantie’) bevindt zich een splinter van het Heilig Kruis, de belangrijkste reliek van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Elk jaar op Tweede Pinksterdag werd de reliekhouder door leden van de Broederschap van het Heilig Kruis bij de zogenaamde ‘grote omgang’ in een processie door de stad gevoerd. Deze omgang, de oudste en belangrijkste, werd ‘grote’ genoemd ter onderscheiding van de kleine omgang die aan het Heilig Sacrament van Niervaart was gewijd. Deze laatste processie vond jaarlijks plaats op de zondag voor Sint Jan (24 juni). De iconografie van het in de Onze-Lieve-Vrouwekerk aanwezige *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* van Jan van Scorel, houdt direct verband met de kruisreliek. Hoewel dit drieluik niet in Van Goors kroniek voorkomt, is het vrijwel zeker dat ook dit altaarstuk ten tijde van de verschijning van zijn boek in de kerk aanwezig was.

Het *Sacramentsretabel* werd in de loop van de zeventiende eeuw vanuit het stadhuis overgebracht naar de Brugstraatsekerk, een schuilkerk die in 1652 werd ingericht

en die werd beschouwd als de opvolger van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Toen de kathedrale kerk van Sint Barbara in 1869 gereed kwam, werd het gebouw aan de Tolbrugstraat verlaten en de inboedel naar de nieuwe locatie overgebracht. In 1932 verhuisde het *Sacramentsretabel* naar het pas geopende Stedelijk Museum, de

219 Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*, ca. 1535. Fragment met de priester die de bloedende hostie in de ciborie legt (boven) en het afhalen van het Sacrament van Niervaart na de overbrenging ervan naar Breda (onder). Paneel, 159 × 63,5 cm. Breda, Breda's Museum (foto Menno Dooijes).



220 Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*, ca. 1535. Fragment met de monstrans met het Sacrament van Niervaart, vastgehouden door twee engelen (boven) en de leden van de Broederschap het heilig Sacrament van Niervaart (onder). Paneel, 159,5 × 61 cm. Breda, Breda's Museum (foto Menno Dooijes).

221 Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*, ca. 1535. Fragment met de aankomst van het Sacrament van Niervaart in de haven van Breda. Paneel, 78 × 35,3 (boven) 33,8 (onder) cm. Breda, Breda's Museum (foto Menno Dooijes).

222 Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*, ca. 1535. Fragment met de Elisabethsvloed (boven) en de processie van het Sacrament van Niervaart (onder). Paneel, 159 × 63 cm. Breda, Breda's Museum (foto Menno Dooijes).

voorganger van het huidige Breda's Museum. Het zilveren kruis werd in 1968 verworven. Het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* bevindt zich nog altijd in de Onze-Lieve-Vrouwekerk.

Het *Sacramentsretabel van Niervaart* en het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* zijn de enige bewaard gebleven altaarstukken uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda. Ze dateren beide uit de eerste helft van de zestiende eeuw en zijn verbonden met de twee belangrijkste relieken die in de kerk werden bewaard. De kruisreliek en de wonderhostie speelden elk een cruciale rol in het religieuze leven van Breda. Behalve deze twee bewaard gebleven altaarstukken, is er uit archiefbronnen slechts een drietal andere werken uit de rijke inventaris van de kerk uit de zestiende eeuw bekend. Op het altaar in het nieuwe Herenkoor bevond zich een altaarstuk waarvan de voorstelling onbekend is. Het werd op 16 december 1535 in bruikleen gegeven aan de Gasthuiskapel. De bruikleen houdt waarschijnlijk verband met de voltooiing van het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*.[13] In 1598 blijkt een schrijnwerker te hebben gewerkt aan een tafereel van de 'Offerande van [het] Oude en Nieuwe Testament'. Het gaat om een geschenk van de stadsgriffier Paul Mechelman (1582-1590). Het tweede stuk betreft een geschilderd tafereel dat na 1591 op huis Elderen terechtkwam en dat in 1639 door de kerkmeesters als rechtmatig eigendom werd teruggevorderd van het stadsbestuur. Lodewijk van Renesse poogde met een verzoek aan prins Frederik Hendrik terugplaatsing in de kerk te voorkomen vanwege de 'verwerpelijke' voorstelling. Op het drieluik waren Maria met het kind, de verrijzenis van Christus en de Heilige Geest afgebeeld.[14] Van de twee stukken, waarvan de functie niet bekend is, ontbreekt elk spoor.

Het Sacramentsretabel van Niervaart

De wonderhostie van Niervaart; kroniek en wonderen

Het *Sacramentsretabel van Niervaart* verbeeldt de legende van de wonderhostie, die omstreeks het jaar 1300 in het veen nabij Niervaart (het tegenwoordige Klundert) werd gevonden en na aanraking op wonderbaarlijke wijze begon te bloeden. De hostie werd na de grote overstromingen van november 1421 overgebracht naar Breda. Dit besluit werd ingegeven doordat de overstromingen het dorp voor de vele pelgrims vrijwel onbereikbaar hadden gemaakt. De kroniek van de vinding en de wetenswaardigheden over de miraculeuze hostie van Niervaart zijn beschreven in een handschrift dat blijkens de oorkonden die erin voorkomen in elk geval vóór 1545 werd voltooid.[15] Niet alleen de kroniek van de vinding, maar ook de wonderen die rond de hostie hebben plaatsgevonden, het reglement van de Bredase Sacramentsbroederschap, het beroemde *Spel van den Heiligen Sacramente van der Nyeuwervaert*, een gebed ter ere van het Sacrament van Niervaart in het Latijn en Nederlands, een lofdicht en afschriften van schuldbrieven en legaten ten gunste van de Broederschap zijn in het manuscript opgenomen. Het bevat bovendien, en dat is voor de reconstructie van het retabel van groot belang gebleken, de volledige versie van het verklarend gedicht, waarvan de verzen onder de verschillende afgebeelde scènes staan geschreven. Het handschrift is de belangrijkste bron van kennis over alles wat de wonderhostie aangaat.

De wonderbaarlijke geschiedenis van de hostie van Niervaart die op het retabel is afgebeeld, is één van de talrijke hostiewonderen in deze periode. De hostie- en bloedwonderen leidden in zo'n tweehonderd plaatsen tot devotie. Ze vonden vooral

plaats vanaf de tweede helft van de twaalfde eeuw, met een hoogtepunt tussen 1300 en 1350. In de Nederlanden zou in enkele tientallen plaatsen een eucharistisch wonder hebben plaatsgevonden, en wel tussen 1150 en 1520. Iets minder dan de helft kwam voor in het hertogdom Brabant. De wonderverhalen hebben geen of slechts geringe historische waarde en een groot deel van de hostiewonderen deed zich op vrijwel identieke wijze in allerlei plaatsen voor en werd lokaal aangepast op details.[16]

Het grote aantal mirakelen is te verklaren uit de centrale rol die de verering van de eucharistie al vanaf de dertiende eeuw speelde in de eredienst. Het uitgangspunt was het geloof dat Christus zelf tijdens de mis op het altaar aanwezig was. De leer van de transsubstantiatie, die de letterlijke omzetting van het brood in het vlees, en de wijn in het bloed van Christus inhoudt, werd in 1215 vastgelegd tijdens het vierde Lateraanse concilie. In 1246 werd op instigatie van Juliana van Cornillon in het bisdom Luik, vastgesteld dat er jaarlijks een Sacramentsfeest zou plaatsvinden, ter viering van de instelling van de eucharistie.[17] De behoefte om niet waarneembare geloofskwesties zichtbaar en bewijsbaar te maken, ontketende een lawine van alle mogelijke wonderen die met de hosties en op soortgelijke wijze met de wijn geschiedden.

Er zijn twee soorten eucharistische wonderen te onderscheiden, die waarbij de offergaven geen gedaanteverwisseling ondergaan en die waarbij ze wel van uiterlijk veranderen. Als ze wel van gedaante verwisselen, verandert de geconsacreerde hostie voor een kort moment in vlees.[18] Een sacrament dat zorgeloos werd behandeld kon gaan bloeden, maar ook veranderen in bloedend vlees, kon de steken van dolken of messen (in het geval van de wonderhostie van Niervaart gebeurde dit tijdens de toetsing) of kokend water of vuur trotseren. De wonderen vonden meestal plaats na een onwaardige communie, ontheiliging, ongeloof en andere zware zonden begaan door de priester of door leken.

Zowel in Niervaart als in Breda werd de wonderhostie door vele pelgrims bezocht. In beide bedevaartsoorden vonden wonderen plaats, waarvan men geloofde dat ze direct in verband stonden met de wonderhostie. Twintig wonderbare geschiedenissen die in Niervaart geschiedden tussen 1309 en 1437 zijn beschreven.[19] In het handschrift is slechts een selectie van twaalf van het totaal aantal wonderen in Breda opgenomen. De auteur heeft een keuze gemaakt uit hetgeen hij moet hebben gehoord of meegemaakt. In de meeste gevallen betrof het gebedsverhoringen, waarbij de gelovige teneinde uit een netelige situatie te geraken, de belofte had gedaan een bedevaart naar Niervaart te maken. Het Sacrament werd aangeroepen bij storm op zee, in gevangenschap, maar ook bij blindheid of kreupelheid. Er worden zelfs vijf gevallen genoemd van kinderen die uit de dood herrezen na aanbidding van het Sacrament door de nabestaanden. De hoofdpersonen worden bijna steeds met naam en toenaam vermeld.

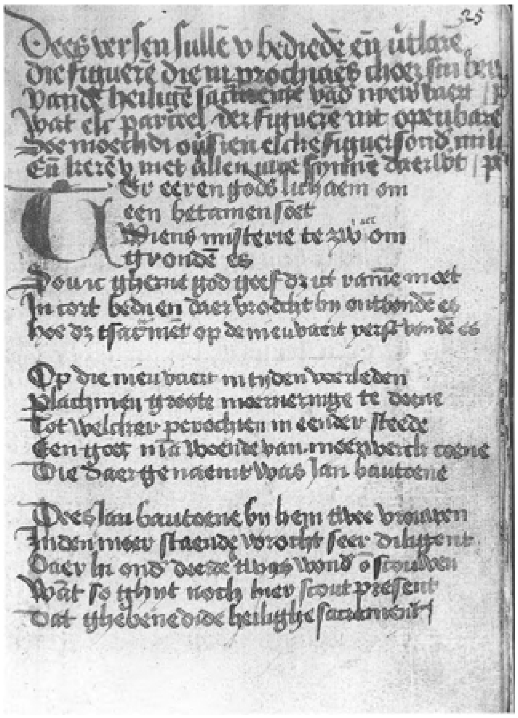
Met dit beschrijven en optekenen van de wonderen bewees men de echteid van de wonderhostie, waardoor de verering en de bekendheid ervan alleen nog maar toenamen. In enkele wonderverhalen doen de betrokken personen beloften van offeranden, die konden bestaan uit het gewicht aan koren, wijn, goud, zilver, was of vlas van de te genezen persoon. De vele gaven van de pelgrims waren in de zeventiende eeuw aanleiding voor de ook door Van Goor aangehaalde mythe dat de bouw van de toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk met dit geld was gefinancierd:

> ‘Men verhaalt voor zeker, naa luyd eener oude overlevering, dat dees toren voornamentlyck gebouwt is uyt het offer van 't Sacrament van Niervaert, werwaarts in vorige tyden, van alle kanten een groote toeloop was van Pelgrims en Devotarissen’.[20]

Uit rekeningposten uit 1541 blijkt dat reparaties aan de kerk en toren inderdaad werden betaald uit de offergaven van het Sacrament van Niervaart. Het verhaal dat hiermee ook de torenbouw was betaald, moet echter als onjuist worden beschouwd.[21] De toren, waaraan men in 1468 begon te bouwen, werd in 1509 voltooid en blijkt voor een belangrijk deel te zijn bekostigd door de stad. Niet alleen de opbrengst van de stadskraan, maar ook het *overschot* kwam ten goede aan de bouw. Het *schot* was een belasting van 15.000 gulden die vanaf 1501 als grondrente moest worden betaald aan de landheer. De stad nam 5000 gulden voor haar rekening. Het *overschot*, dat is de som die bij de heffing van een quote van de burgers overbleef, werd bestemd voor de torenbouw. Sedert 1502 werd ook de jaarlijkse verpachte heffing op de afgeslagen vis afgestaan ten behoeve van de bouw.

De Bredase Sacramentsbroederschap; opdrachtgevers

Naar aanleiding van de komst van de hostie zal in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda een apart altaar zijn ingericht, vermoedelijk in de buurt van het gewelf met de vijf kruiswonden van Christus, dat zich in het nieuwe pastoorskoor bevindt.[22] Zeker is dat in 1463, veertien jaar na de overbrenging, de Bredase Sacramentsbroederschap werd opgericht.[23] Deze Broederschap, waartoe zowel mannen als vrouwen konden toetreden, had de bevordering van de verering van het Sacrament van Niervaart ten doel.[24] Het reglement waarin de rechten en plichten van de leden waren vastgelegd, dateert van het oprichtingsjaar.[25] Zo was men verplicht aanwezig te zijn bij de jaarlijkse processie en de gezamenlijke maaltijd. Afwezigheid werd beboet. Ook uitvoerig beschreven zijn de regels voor de uitvaart van een medelid, waarbij eveneens aanwezigheid verplicht was. Bij onvermijdelijke verhindering was men verplicht drie paternosters en drie Ave-Maria's te bidden voor de ziel van de overledene. De koormantel met het insigne die men elke twee jaar in de voorgeschreven kleur moest laten maken, kwam na overlijden in het bezit van de Broederschap. Deze regel gold alleen voor de mannen; waarschijnlijk bezaten de vrouwen geen mantel. Vrouwen waren verplicht vijf stuivers te reserveren voor hun eigen uitvaart. Jaarlijks werd op de zondag vóór Johannes Baptist (24 juni) de kleine omgang gehouden ter ere van het



223 Anoniem, *Den boeck vanden heilighen sacramente vander neyeuwervaert*, folio 25 recto. Manuscript, 16de eeuw (vóór 1545). Breda, Gemeentearchief (foto: Breda, GA).

Heilig Sacrament. Op de zaterdagavond ervoor werd het Sacrament ter verering op het altaar voor het hoogkoor uitgestald.[26] Waarschijnlijk werd vanaf circa 1500 op deze feestelijke zondag ook het beroemde spel van het Heilig Sacrament van Niervaart opgevoerd. Het is het oudst overgebleven mirakelspel in de Nederlanden.[27]

De leden van de Broederschap, de opdrachtgevers van het altaarstuk, zijn geportretteerd in het midden van het retabel, onder de geschilderde monstrans (afb. 220).[28] Het is een groep van veertien personen, die in tweeën is gedeeld en die zich in gebedshouding richt naar het midden. Onder hen bevindt zich één vrouw. De vijf mannen op de voorgrond, waarschijnlijk de gildenmeesters, dragen de koormantel van de Broederschap van het Sacrament zoals ieder lid verplicht was aan te schaffen. Zoals gezegd was de kleur van de mantel voorgeschreven en moest het insigne van het gilde erop zijn aangebracht.[29] Op de rechtermouw van de mantel van de man links in de voorgrond is een patroon geschilderd dat op een geborduurd insigne lijkt. De meest links geplaatste man van het rechtergroepje heeft op zijn rechtermouw ook zo'n insigne. De priester die de missen voor de Broederschap las, is eveneens afgebeeld. Hij is herkenbaar aan de witte albe en stola.

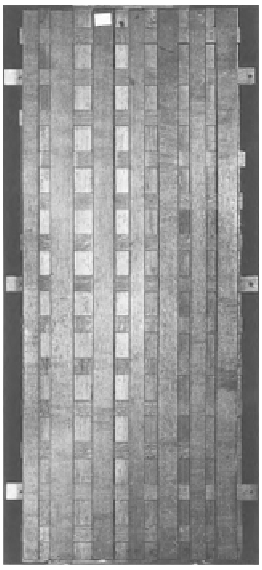
Het retabel was bestemd voor het altaar van de Broederschap, dat rond de tijd van de opdracht in het nieuwe pastoorskoor moet hebben gestaan.[30] Dat blijkt ook uit het handschrift van de Broederschap, waarin de volledige tekst van de verzen op het retabel zijn opgenomen (afb. 223):

‘Dees versen sullen u bedieden ende verclaren die figueren die in prochiaens choer [= pastoorskoor] sin bewaert van den heiligen sacramente van der Nyewervaert wat elc parceel der figueren moet openbaren soe moech di oversien elcke figuer sonder mihorpen ende keren u met allen uwe sijnnen daer waert’.[31]

Het oorspronkelijke Sacramentsretabel van Niervaart

Het retabel is slechts gedeeltelijk bewaard gebleven. Het had oorspronkelijk een omvang van circa 159 × 315 centimeter en bestond uit tien compartimenten, waarvan er acht de geschiedenis van de wonderhostie als in een stripverhaal verbeeldden. Tijdens de beeldenstorm zijn drie van de acht scènes volledig en één gedeeltelijk verloren gegaan (afb. 219-220, 222). Slechts de helft van deze laatste voorstelling (78 × 35,5 centimeter) werd in 1860 teruggevonden (afb. 221).[32] Het altaarstuk is in verband met de opstelling in het nieuwe Breda's Museum eind 1998 gereconstrueerd (afb. 218). De zes bewaard gebleven taferelen bevinden zich op hun juiste plaats en ook het fragment is in de reconstructie opgenomen. De compartimenten waar de scènes ontbreken zijn zwart geschilderd. Vóór deze reconstructie waren de zes bewaard gebleven voorstellingen, met uitsluiting van het fragment, samengevoegd (afb. 224). Door de lijst, die was nagemaakt naar het stuk eikenhouten lijst dat op het fragment was aangetroffen, vormde het geheel visueel een eenheid. Omdat het lijstfragment als uitgangspunt werd genomen, kunnen we ervan uitgaan dat deze reconstructie in elk geval van na 1860 dateert. Ook de huidige lijst is gebaseerd op ditzelfde lijstfragment. Net als voorheen vormt zij de scheiding van de verschillende compartimenten en omvat zij het geheel. Materieel-technisch onderzoek wijst uit dat het stukje lijst dat steeds als uitgangspunt heeft gediend, hoogstwaarschijnlijk origineel is. Op de in 1991 genomen röntgenfoto's zijn de afgeknipte smeedijzeren spijkers te zien waarmee de lijst oorspronkelijk op de drager was bevestigd.[33] De afwezigheid van een baard duidt erop dat het retabel niet in de lijst is geschilderd, terwijl op de röntgenfoto's wel te

224 Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*, ca. 1535. Paneel, 167 × 338 cm. Reconstructie na 1870 en voor 1998, Breda, Breda's Museum (foto Breda's Museum).



225 Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*, ca. 1535. Achterzijde van het middelste paneel. Paneel, 159,5 × 61,9 cm. Breda, Breda's Museum (foto Menno Dooijes).

zien is dat de verf is weggedrukt, waardoor de onderlaag zichtbaar is. Hieruit blijkt dat de lijst in de natte verf is gedrukt en daarna weer is verwijderd. Een dergelijke methode, waarbij de lijst na voltooiing werd opgenageld komt weinig voor.[34]

Het is de vraag of de lijst, zoals nu, altijd geheel zwart is geweest. Mogelijk heeft zij in het verleden een rode binnenbies gehad. Met de stereomicroscoop zijn rode verfpartikels herkenbaar, die ook in de verfmonsters zijn terug te vinden. Het is echter niet overal duidelijk of het rood over een vernislaag is aangebracht of niet. Dat laatste zou er op wijzen dat het rood niet origineel is, maar dateert van later tijd.[35]

De zes bewaard gebleven compartimenten zijn boven elkaar geschilderd op wat nu drie losse panelen zijn. Ze zijn allemaal circa 159 × 63 centimeter groot en moeten, gezien de zaagsporen, op een onbekend moment uit een groter samengesteld paneel zijn gezaagd (afb. 218-220). Op de achterzijde van de panelen bevindt zich een zwaar parket (afb. 225). Oorspronkelijk vormden de verschillende stukken één geheel. De drager was samengesteld uit waarschijnlijk negen planken met een breedte tussen de 30 en 39 centimeter. Ze zijn verticaal geplaatst en aaneengevoegd door een verbinding van messing en groef. De dikte van de panelen is gemiddeld 1,5 centimeter en van het fragment 1,2 centimeter. De achterzijde van de panelen lijken niet te zijn afgeschaafd zoals zo vaak wel gebeurde als een parket ter ondersteuning werd aangebracht. Uit houtanalyse is gebleken dat de drager van populierenhout is, een vrij zachte maar elastische houtsoort.[36] Dit is zeer uitzonderlijk aangezien in de Nederlanden in de zestiende eeuw vrijwel uitsluitend op het veel hardere eikenhout werd geschilderd. Uit onderzoek naar de als drager gebruikte houtsoorten in Europa vanaf de twaalfde tot de zestiende eeuw blijkt dat populierenhout vrijwel uitsluitend werd toegepast in de Italiaanse schilderkunst.[37] Röntgenonderzoek wees uit dat het paneel met een grove kwast breed is onderschilderd met loodwit.[38] De genomen verfmonsters bevatten nauwelijks plamuur.[39] Mogelijk heeft de toepassing van de laag loodwit te maken met de houtsoort van de drager.

Het verklarend gedicht en de reconstructie

De teksten onder de voorstellingen zijn een belangrijk aanknopingspunt voor de reconstructie van het retabel. Het zijn steeds drie verzen van vijf regels, die betrekking hebben op hetgeen is afgebeeld. Het handschrift van de Broederschap geeft de volledige tekst, inclusief de verzen onder de drie verloren gegane scènes.[40] Hierdoor kan niet alleen de inhoud van de afgebeelde voorstellingen worden achterhaald, maar ook de volgorde ervan. Als de twee teksten met elkaar worden vergeleken, dan blijkt dat de gedichten op het retabel iets zijn ingekort en soms verminkt. Inhoudelijk is er echter geen verschil. De tekst is overgeleverd in zes onderling nogal afwijkende lezingen.[41] De inventor van het gedicht is waarschijnlijk de Brugse rederijker Anthonis de Roovere (circa 1430-1482). Het handschrift dat wordt bewaard in het Museum van de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge en dat dateert uit 1457 is waarschijnlijk de oudste en originele versie. Het volledige lofdicht van 225 regels is in dit manuscript uitgeschreven in drie kolommen van elk vijf strofen van vijftien regels.[42] Boven de middelste kolom is een monstrans op een altaar weergegeven, met aan weerszijden een knielende engel. Links ervan bevinden zich acht geestelijken en rechts acht vrouwelijke religieuzen.

Net als in het Brugse handschrift is op het *Sacramentsretabel van Niervaart* in het midden een grote renaissancemonstrans afgebeeld met daarin, gevat in een doorzichtige cilinder, de wonderhostie (afb. 220). De monstrans op het retabel wordt door twee engelen met beide handen vastgehouden, terwijl engeltjes aan weerskanten een zwaar gordijn ophouden. Onder de voorstelling staat ‘Ecce panis angelorum’ (Ziet het brood der engelen).[43] De ornamenten en patronen van de monstrans zijn met zwarte verf op een laag mordant (een soort goudverf) aangebracht.[44] Als de afgebeelde monstrans werkelijk heeft bestaan, en mogelijk zelfs in opdracht van de Broederschap van het Sacrament van Niervaart werd vervaardigd, dan hoeft die nog niet in Breda te zijn gemaakt. Juist van Breda is een relatief groot aantal monstransen bewaard gebleven die, wat stijl en opbouw betreft, afwijken van het geschilderde voorbeeld (zie cat.nr. 4 en 5). Het gaat om meer dan twintig exemplaren uit de periode 1400 tot 1540.[45] Karakteristiek is de opbouw in de vorm van een toren met aan weerszijden van de doorzichtige cilinder twee flanken, die bij de op het retabel afgebeelde monstrans ontbreken. Op de cilinder bevindt zich een hoge opbouw met een heiligenbeeld onder een bekroning waarop een crucifix is geplaatst. Ook deze opbouw ontbreekt op het retabel. De geschilderde monstrans op het *Altaarstuk van het heilig Sacrament te Etten* lijkt eerder gebaseerd te zijn op het bestaande Bredase type (afb. 226). Op de banderol daarvan staat de eerste strofe van de hymne van

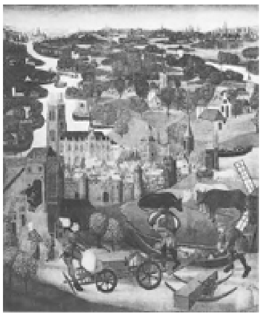
226 Anoniem, *Altaarstuk van het heilig Sacrament te Etten*, 1530-1550. Paneel, 158 × 495 cm. Aarschot, Onze-Lieve-Vrouwekerk (foto © IRPA-KIK Brussel).

Sacramentsdag, waarvan de eerste drie woorden overeenkomen met die op het *Sacramentsretabel van Niervaart*: 'Ecce panis angelorum'. Er zijn overigens meer overeenkomsten tussen het altaarstuk uit Etten, dat tussen 1530 en 1550 wordt gedateerd, en het *Retabel van Niervaart*. Op het stuk uit Etten is de monstrans ook in het midden afgebeeld en wordt deze eveneens door twee engelen vastgehouden. Belangrijk is dat ook dit paneel is onderverdeeld in vakken met voorstellingen - dit keer niet door een lijst maar door vergulde biezen - die een verhaal vertellen. Op de bovenste voorstelling die de gehele breedte van het paneel beslaat is de mystieke wijnpers uitgebeeld. Eronder staan de zeven sacramenten.[46]

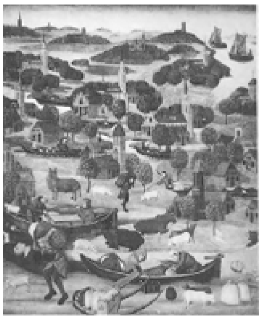
Het stripverhaal met de wederwaardigheden van de hostie moet van linksboven naar rechtsonder worden gelezen. Het eerste tafereel met de vinding van de hostie, omstreeks 1300 door de turfsteker Jan Bautoen, is verloren gegaan. De tweede voorstelling is bewaard gebleven. Hierop is te zien hoe de priester, terzijde gestaan door twee misdienaars met vaandels, de bloedende hostie in een ciborie legt (afb. 219). Om hen heen zijn leden van de parochie gegroepeerd en op de achtergrond is een gefantaseerde voorstelling van het kerkje van Niervaart te zien. Twee figuren zijn als repoussoir op de voorgrond geplaatst. De linker zal Bautoen voorstellen, want achter hem bevinden zich de twee vrouwen die bij de vinding aanwezig waren. Volgens de tekst van de kroniek kwam de priester barrevoets en gekleed in een wollen boetekleed naar de plaats van het wonder. Op het schilderij draagt hij een witte albe. Blijkbaar is de schilder op dit punt afgeweken van het verhaal.

Het onderwerp van het derde tafereel, dat rechts naast het middelste vak met de monstrans was geplaatst en dat eveneens verloren is gegaan, was de toetsing van de wonderhostie door de advocaat Macharius, het eerste mirakel dat in de kroniek wordt vermeld. De echtheid werd op instigatie van de bisschop van Luik (Niervaart behoorde tot het bisdom Luik) in 1309 beproefd. Nadat Macharius Bautoen de twee vrouwen die bij de vinding aanwezig waren geweest had onderworpen aan een verhoor, nam hij de zogenaamde steekproef. Volgens het wonderverhaal schampte de puntige priem tot vier maal toe de hostie, alsof het een steen was. De vijfde keer echter lukte het de wonderhostie te doorsteken, waarna deze op alle plaatsen waar hij was geraakt begon te bloeden. De vijf steken symboliseren de vijf wonden van Christus. De legende wil dat Macharius na de gebeurtenis waanzinnig werd. Hij beet zijn eigen handen af en stierf voordat hij naar Luik kon terugkeren. Het is slechts een waarschijnlijkheid dat deze figuur dezelfde is als de magister Macarius de Bosco (uit Den Bosch), die kanunnik van de Sint-Maartenskerk te Luik was. Bisschop Theobald gaf hem de opdracht een visitatie te brengen aan de kapittels te Hilvarenbeek, Oirschot, Sint Oedenrode en het klooster Hooydonk. Op 5 juli 1309 schijnt hij in Breda te zijn geweest.[47]

De Elisabethsvloed is het volgende en vierde tafereel in de reeks (afb. 222). De legendarische stormramp van 1421 vond plaats in de nacht van 18 op 19 november (de 19de is de naamdag van de heilige Elisabeth). De Elisabethsvloed van 1421 was niet de enige overstroming in deze periode. In het eerste kwart van de vijftiende eeuw vonden drie stormvloeden plaats, die alle omstreeks de naamdag van de heilige Elisabeth hun verwoestende werk verrichtten en daarom naar haar werden vernoemd. De belangrijkste oorzaak van de verwoesting was de verwaarlozing van de dijken,



A



B

227 Meester van de Sint Elisabeth-panelen, *De Elisabethsvloed*, 1490-1495. **A-B** Paneel, 127 × 110 cm (2×). Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 3145, A 3146 en A 3147 a-b (foto Rijksmuseum, Amsterdam).

die niet meer bestand waren tegen de extreem hoge waterstanden tijdens de winterse stormen. De stormvloed van 1421, waarbij in november de dijken in het westen bij Wieldrecht en in december die in het oosten bij Werkendam bezweken, is de bekendste. Bij deze desastreuze overstroming kwam de Grote Waard, een gebied van 40 à 50.000 hectare land onder water te staan en vormde zich de huidige Biesbosch. Volgens de overlevering werden tweeënzeventig dorpen getroffen, waarvan er drieëntwintig definitief door het water werden verzwolgen. De wonderhostie van Niervaart bleef bij de ramp bewaard, en het dorp verdween niet, zoals vroeger wel werd beweerd, onder het water.[48] De Elisabethsvloed van 1421 betekende wel het einde van de bloei van Niervaart. Omdat de binnendijken het hadden begeven, werd het land op den duur onbewoonbaar, waardoor het dorp als bedevaartsoord ongeschikt was geworden. Men besloot dan ook de wonderhostie over te brengen naar Breda.

Op de voorgrond van het geschilderde tafereel is Dordrecht afgebeeld met Dubbeldam en Hoek en rechtsboven de dijkbreuk bij Wieldrecht. De compositie is gebaseerd op de schildering van de Elisabethsvloed op de buitenluiken van het grote retabel dat op het altaar van Sint Lambrecht in de Grote Kerk van Dordrecht heeft gestaan (afb. 227A-B). Dit altaarstuk, waarvan het middenpaneel verloren is gegaan, werd circa 1490-1495 besteld door de overlevenden uit Wieldrecht ter herinnering aan de verschrikkelijke ramp die het dorp had getroffen. Het was bedoeld als dankbetuiging aan de heilige Elisabeth voor de redding van de overlevenden.[49]

Op het vijfde tafereel van het Bredase retabel, oorspronkelijk geheel linksonder geplaatst, was te zien hoe graaf Jan IV van Nassau zich tot de bisschop van Luik richt met het verzoek de hostie te mogen overbrengen naar Breda. De bisschop stemde hierin toe en op het zesde tafereel is dan ook te zien hoe de processie op 13 maart 1449 naar de haven van Breda trekt om de hostie af te halen (afb. 219).

In de kroniek van het Heilig Sacrament staat beschreven hoe de koordeken Hendrik de Bije en priester Jan Boot in opdracht van de bisschop van Luik per schip vertrokken. Zij werden vergezeld door de andere leden van het kapittel, met geestelijken van verschillende rang, de burgemeesters, schepenen, schutters- en ambachtsgilden. Voordat ze Niervaart verlieten, droegen ze de hostie in processie rond de kerk. Het was al avond toen men terugvoer naar Breda.

Op het tafereel zijn de huizen aan de Vismarkt afgebeeld, met in de achtergrond de haven met het zicht op de binnenzijde van de Waterpoort. Rechts hiervan bevindt zich de stadskraan die werd gebruikt bij het laden en lossen van de schepen. De kraan werd, zoals te zien is op het schilderij, in beweging gebracht door een dubbel tredrad. Aan de noordzijde van de Vismarkt bevonden zich rond 1530-1540, vanaf de kraan, de herberg ‘Pellicaen’ van de erven Piet Bays, ‘Sinte Cristoffel’, met een haringhang (dit is een droog- en / of rookplaats voor vis of vlees) van Willem Peter Roevers en de ‘Vyf Harinck’ van Jan de Bont. Aan de zuidzijde was de herberg ‘den Hollantschen Thuyn’, van Sophie, weduwe van ‘Adriaen de schuytmaker’ gevestigd, de ‘Maeght van Tricht, Robbrecht Anthoniszone’, ‘den Bruynvisch’, van Geryts van Mal, de ‘Gulden Sterre’, later de ‘Steur’ en het ‘Oude Paradys’. Op een uithangbord aan één van de huizen aan de zuidkant, is dan ook een gouden ster geschilderd.[50]

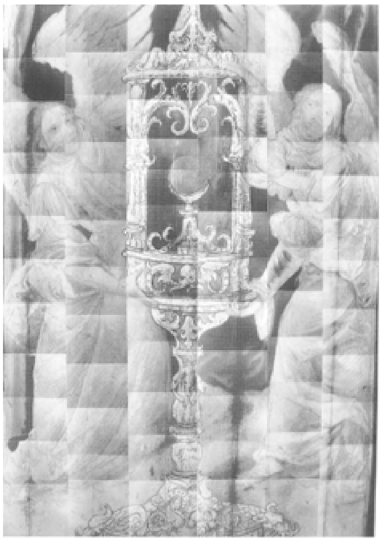
Van de voorstelling van de aankomst in de haven is slechts de helft bewaard

gebleven (afb. 221). Er liggen schepen afgemeerd bij de Waterpoort en op de achtergrond is nog een gedeelte van de Vismarkt waarneembaar. De Onze-Lieve-Vrouwekerk waar het Sacrament naar toe werd gebracht, torent hoog boven de huizen uit.

Op de laatste voorstelling van het retabel is te zien hoe de priester de kerk uitkomt, met in zijn hand de ciborie waarin de hostie wordt bewaard. Het is waarschijnlijk Willem van Galen (†1539), wiens koperen grafplaat met zijn beeltenis in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda bewaard is gebleven (cat.nr. 52, afb. 333).[51] De figuren op de voorgrond zijn op basis van hun gelaatstrekken door Enklaar geïdentificeerd als leden van het geslacht Nassau. Op de voorgrond rechts knielt de 18-jarige René van Chalon met achter hem Barbara van Nassau, natuurlijke dochter van Engelbrecht II en priorin van het Augustinessenklooster Vredenberg in Boeimeer.[52] Links vooraan is volgens Enklaar Hendrik III van Nassau-Breda afgebeeld, de vader van René van Chalon. De geïdentificeerde figuren onderscheiden zich inderdaad van de overige, meer schematisch aangeduide aanwezigen bij de processie en zouden dus heel goed portretten kunnen zijn. Aangezien Hendrik III in september 1538 overleed, en René op dat moment negentien jaar oud was, zou het gaan om de jaarlijkse processie van 24 juni 1537 of 1538.[53]

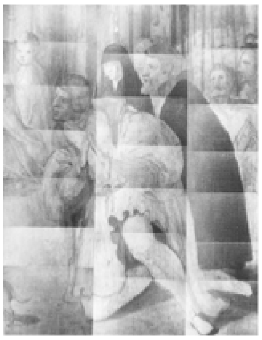
Infraroodreflectografisch onderzoek

De hier en daar zeer dik opgebrachte verf bleek bij het infraroodreflectografisch onderzoek niet altijd even goed doordringbaar. Bij sommige taferelen bracht het onderzoek echter een uitvoerige ondertekening met penseel aan het licht, die wat stijl betreft circa 1535 kan worden gedateerd.[54] De typische stijlkenmerken van de tekening zijn vooral goed te zien in de centrale voorstelling van de twee engelen met de monstrans (afb. 228). De goudgele mordant van de monstrans zelf is ondoordringbaar, maar bij de engelen is de ondertekening zeer goed zichtbaar. De tekening is slordig en schetsmatig en, ondanks de vele lijnen, toch weinig precies. De schets is duidelijk als voorbereiding voor de schildering bedoeld, en is als tekening op zich niet erg fraai. Er zijn nauwelijks wijzigingen aangebracht in het ontwerp; alleen de hoofden van de engelen zijn iets naar onderen verplaatst, waarbij de al aangegeven modellering van



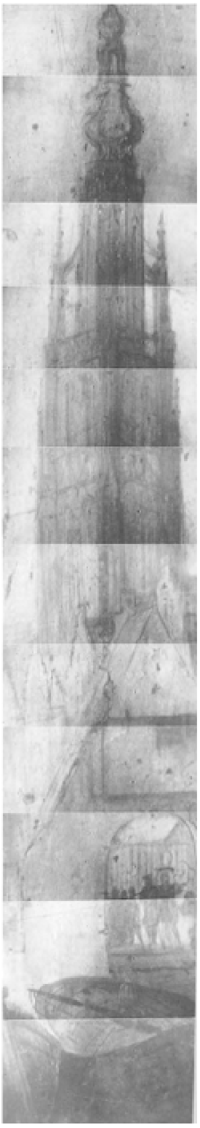
228 Infraroodreflectogrammontage van Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*. Scène met de monstrans met het Sacrament van Niervaart, vastgehouden door twee engelen (opname: J.R.J. van Asperen de Boer, montage: Liesbeth M. Helmus. Breda's Museum, Breda).

229 Infraroodreflectogrammontage van Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*. Scène met de priester die de bloedende hostie in de ciborie legt (opname: J.R.J. van Asperen de Boer, montage: Liesbeth M. Helmus. Breda, Breda's Museum).



230 Infraroodreflectogrammontage van Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*. Scène met de processie van het Sacrament van Niervaart (opname: J.R.J. van Asperen de Boer, montage: Liesbeth M. Helmus. Breda, Breda's Museum).

231 Infraroodreflectogrammontage van Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*. Scène met het afhalen van het Sacrament van Niervaart na de overbrenging naar Breda (opname: J.R.J. van Asperen de Boer, montage: Liesbeth M. Helmus. Breda's Museum, Breda).



232 Infraroodreflectogrammontage van Anoniem, *Sacramentsretabel van Niervaart*. Scène van het fragment met de aankomst van het Sacrament van Niervaart in de haven van Breda (opname: J.R.J. van Asperen de Boer, montage: Liesbeth M. Helmus. Breda's Museum, Breda).

de gezichten is gebleven. Er zijn veel dicht naast elkaar geplaatste curven gebruikt om de richting van de plooien van de gewaden en de modellering van de figuren aan te geven. De schaduwen zijn pas nadat de contouren en hoofdlijnen van de figuren waren voltooid, met arceringen aangegeven. Op de infraroodreflectogrammontages is goed te zien dat de schildering van de stichters zwaar heeft geleden. Verticaal over het tafereel heen lopen sporen van een vloeibaar middel, misschien een zuur. Er is vrijwel geen ondertekening te zien. De enige duidelijk ondertekende kop is die van de vrouw geheel rechts.

Ook de priester die de hostie in de ciborie legt is ondertekend (afb. 229). De tekening is goed vergelijkbaar met die van de engelen in de middelste scène. Zo zijn de plooien zowel in de albe van de priester als in het omgeslagen kleed van de repoussoir-figuur rechts op de voorgrond in evenwijdig naast elkaar geplaatste brede penseelstreken weergegeven. Op de laatste voorstelling van het retabel, die waarop te zien is hoe de priester met de ciborie de kerk uitkomt, is eveneens een voorbereidende tekening waarneembaar (afb. 230). Naast elkaar geplaatste curven waarmee in de andere, bovengenoemde taferelen contouren en schaduwen zijn aangegeven, ontbreken hier echter vrijwel geheel. Onder het geschilderde tafereel met de Elisabethsvloed is geen ondertekening te zien.

De ondertekening van de twee stadsvoorstellingen is fijner en preciezer dan die van de andere taferelen (afb. 231 en 232). De groter weergegeven figuren die op de voorgrond op het plein flaneren zijn niet ondertekend.

Toeschrijving aan twee kunstenaars

Uit stilistisch onderzoek blijkt dat *Het Sacramentsretabel van Niervaart* moet zijn geschilderd door twee schilders. Zowel het fragment met de aankomst van de hostie in de haven van Breda als de voorstelling waarop de processie naar de haven trekt om de hostie af te halen, is veel fijner, veel puntiger geschilderd dan de overige scènes. Zoals ook in de ondertekening te zien is, zijn de figuren in deze twee taferelen langer en de contouren van de gebouwen scherper. Opmerkelijk genoeg blijken juist de beide stadsgezichten van een andere hand te zijn en de vraag dringt zich dan ook op of hier sprake kan zijn van een specialisme. Het röntgenonderzoek bevestigde deze observatie. Hoewel het lezen van de röntgenfoto's wordt bemoeilijkt door het zware parket op de achterzijde, is duidelijk te zien dat de schilder van de twee topografische voorstellingen een ander gebruik heeft gemaakt van loodwit. Terwijl het pigment in de overige scènes veelvuldig is toegepast om de modellering aan te brengen, is de toepassing in de twee stadsgezichten zeer terughoudend.[55]

Uit Bredase archiefbronnen zijn verschillende schildersnamen bekend. Van zowel Lenaert Jansz. als Augustijn Jordaens is bekend dat ze altaarstukken schilderden in de periode waarin *Het Sacramentsretabel* is ontstaan. Lenaert Jansz. vestigde zich volgens de bronnen in 1537 in Breda en vanaf dat moment wordt hij meermalen in verband met zeer uiteenlopende werkzaamheden genoemd. Hij woonde op de Veemarkt (de 'Gasthuysstrate') bij de oude poort in een huis dat het *Schild van Nassau* wordt genoemd. In 1540 schilderde hij een altaarstuk voor de kerk in Etten en in 1546 beschilderde hij in opdracht van het Heilig-Kruisgilde van Terheyden de zijluiken van een altaarstuk van het Heilig Kruis. Hij stierf in 1552 en zijn zoon Simon zette de werkplaats voort (vermeld als schilder in 1562).[56] Augustijn Jordaens heeft zijn gehele leven in Breda gewerkt. Hij bewoonde een huis op de hoek Tolbrugstraat-Nieuwstraat. Jordaens schilderde altaarstukken voor het

Sint-Petrusaltaar (1518) en voor het Sint-Annagilde (1521) in de Onze-Lieve-Vrouwekerk en een altaarstuk voor het Onze-Lieve-Vrouwegilde te Tilburg (1533). Hij overleed in 1562 of 1563 op circa zevenenzeventig-jarige leeftijd en op dat moment blijken zijn twee zoons, Lambrecht en Claes, in Antwerpen eveneens actief als schilder.

Namen van andere, minder bekende Bredase schilders die in de eerste helft van de zestiende eeuw actief waren, zijn in chronologische volgorde: Jan Simonszoon (vermeld in 1497, 1499 en 1504), zijn zoon Lucas Jan Simonszoon, die behalve schilder ook kunsthandelaar was (tussen 1511 en zijn dood 1534 woonachtig in het hoekhuis Veterstraat - Molenstraat), Jan de Meyere (vermeld in 1510, 1512 en 1520), Joris de schilder (vermeld in verband met klussen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in 1524 en 1525), Gijsbrecht Engbrechtszoon (woonde en werkte vanaf 1525 tegenover de zuidelijke ingang van de Onze-Lieve-Vrouwekerk), Jan Ridderlofs (als schilder vermeld in 1529), Peter Janssen van den Bosch (vermeld in 1542), tenminste tot 1544 in Breda actief, en Simon Claes Hendricx (vermeld in 1552).[57]

Zolang het niet mogelijk is een oeuvre aan deze schilders toe te schrijven, komen ze, net als andere anonieme schilders die al dan niet in Breda leefden in deze tijd, als

vervaardiger van het Sacramentsretabel in aanmerking. Zelfs de twee topografische voorstellingen op het retabel, hoeven niet per se geschilderd te zijn door een in Breda geboren en getogen kunstenaar.

Het Drieluik met de vinding van het Ware Kruis

Iconografie

Zoals eerder gesteld, waren in 1625 niet alleen de resten van het Sacramentsretabel op het stadhuis te bewonderen, maar ook een groot verguld zilveren reliekkruis. De splinter van het heilige Kruis, die in de centrale reliekhouder was gevat, was de oudste en belangrijkste reliek van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Zowel het kruis als de reliek is bewaard gebleven, samen met een aantal authentieke echtheidsverklaringen (onder andere uit 1686, 1755, 1839). In een vijftiende-eeuws handschrift dat zich op het archief bevindt, staan de legende van het Heilige Kruis en enkele wonderverhalen beschreven.[58] Hoewel er geen schriftelijke bronnen zijn die bevestigen dat er een Broederschap van het Heilige Kruis heeft bestaan, wordt dat in de literatuur tot op heden wel aangenomen. En ook zou er een kapel van de Broederschap zijn geweest, waarvan de locatie in de kerk echter onduidelijk is.[59]

Het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* - in geopende toestand meer dan vijf meter breed - is wat de iconografie betreft onlosmakelijk verbonden met de legende van het heilige Kruis. Afgebeeld is de legende van de vinding van het Ware Kruis, zoals beschreven in de *Legenda aurea*. De Italiaanse bisschop Jacobus de Voragine (ca. 1228-1298) verhaalt in deze serie heiligenlevens hoe de Romeinse keizerin Helena in Jeruzalem het ware kruis van Christus ontdekt. Helena, kind van eenvoudige ouders, was echtgenote van keizer Constantijn Chlorus en moeder van de latere keizer Constantijn de Grote. Zij bekeerde zich tot het Christendom en liet kerken bouwen ter ere van het Heilige Kruis, onder meer in Rome. In 324 bezocht ze het Heilige Land, waar ze basilieken op de Olijfberg en te Bethlehem stichtte. Tijdens haar reis ontdekte ze in Jeruzalem drie kruisen met de daarbij behorende nagels. Deze wonderbaarlijke gebeurtenis is afgebeeld op het middenpaneel van het drieluik (afb. 233B). Welke van deze drie het kruis was waaraan Christus was gestorven, werd geopenbaard door het wonder dat op het rechterluik is weergegeven (afb. 233C). Toen een dode door aanraking met één van de kruisen weer tot leven kwam, werd duidelijk welk kruis het enige ware was. Op het linkerluik is de strijd tussen keizer Constantijn en Maxentius weergegeven (afb. 233A). De slag werd in 312 gestreden bij de Ponte Milvio, de brug over de Tiber bij Rome. Constantijns overwinning op de Milvische brug was hem voorspeld in een visioen van een lichtend kruis, waarbij hij een stem hoorde die zei: ‘In dit teken zult gij overwinnen’. Zijn zege was de directe aanleiding voor Helena om op zoek te gaan naar het ware kruis.[60]
Op de buitenzijden van de luiken zijn de heiligen Hiëronymus en Hubertus afgebeeld. Links knielt de kerkvader Hiëronymus met een steen in zijn hand om zich te kastijden voor een afbeelding van het kruis en rechts is de patroonheilige van de jagers, Hubertus te zien, aan wie een hert verschijnt met een lichtend kruis op zijn kop (afb. 234A-B).

C
A
B
233 Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*, ca. 1535. **A** Middenpaneel met de vinding van de drie kruizen. Paneel, 232 × 261,5 cm. **B** Binnenzijde rechterluik met de ontdekking van het enige Ware Kruis. Paneel, 232 × 125 cm. **C** Binnenzijde linkerluik met de slag bij de Ponte Milvio. Paneel, 232 × 125 cm (foto's Centraal Museum, Utrecht).

Jan van Scorel en de heren van Nassau

Jonkheer B.W.T. van Riemsdijk, toenmalig hoofddirecteur van het Rijksmuseum, was in 1906 de eerste die het drieluik in verband bracht met Jan van Scorel (1494-1562). Hij moest in dat jaar advies geven over de restauratie van het op dat moment in zorgwekkende toestand verkerende drieluik en kreeg zo de kans het te bestuderen.[61] Vóór die tijd stond het altaarstuk op naam van de Brusselse schilder Barend van Orley (ca. 1488-1541). Hoewel Kalf in 1912 de schilder nog onder de Italianiserende Vlamingen van omstreeks 1550 en later zocht, was ook Hoogewerff er in zijn in 1923 verschenen studie *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance hollandaise* van overtuigd dat het altaarstuk uit de werkplaats van Jan van Scorel afkomstig was. Hoogewerff twijfelt er echter aan dat Jan van Scorel het hele werk eigenhandig heeft geschilderd.[62] Vanaf 1923 staat het in de literatuur dan ook te boek als één van de drie bewaard gebleven monumentale altaarstukken die in de jaren veertig en vijftig van de zestiende eeuw in de werkplaats van Jan van Scorel werden geproduceerd. Alle andere zijn waarschijnlijk, zoals Karel van Mander in 1604 in Jan van Scorels biografie beschrijft, verloren gegaan tijdens de beeldenstorm.[63]

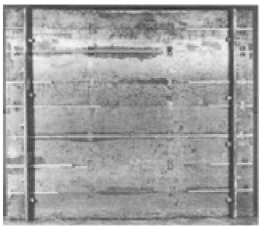
De kunstenaarsbiograaf Van Mander wijdt meer dan zes pagina's aan het leven van Jan van Scorel. Hij beschrijft diens levensloop en de vele opdrachten die de kunstenaar in de toenmalige Nederlanden, maar ook elders heeft uitgevoerd. Uit de biografie blijkt dat Jan van Scorel ook één en ander in Breda heeft gedaan: ‘Op t' huys [sic] te Breda, voor Graef Hendrick van Nassauwen en Rene de Chalon, Prins van Orangien, heeft hy [Jan van Scorel] eenige wercken oock gemaect’.[64] Archiefbronnen bevestigen Jan van Scorels verblijf in Breda. Hij was in de periode van 14 oktober 1541 tot 29 januari 1542 als afgezant van zijn kapittel in de stad om overleg te voeren met René van Chalon.[65] Ook in de literatuur is de opdracht aan Jan van Scorel tot op heden in verband gebracht met dit verblijf in Breda in het begin van de jaren veertig, waarbij René van Chalon als meest waarschijnlijke opdrachtgever wordt aangewezen. Hij zou het altaarstuk hebben besteld voor het altaar van het Heilige Kruis in het nieuwe Herenkoor.[66] Er zijn nog twee andere altaren in de kerk die aan het Heilige Kruis zijn gewijd. Over deze twee is echter nagenoeg niets bekend.[67]

Dat de Heren van Nassau en Jan van Scorel elkaar persoonlijk kenden, is duidelijk. Ook het feit dat het om een buitengewoon kostbaar altaarstuk gaat, maakt het aannemelijk dat de opdrachtgever zeer vermogend moet zijn geweest en een belangrijke functie bekleedde. Van Mander specificeert de ‘wercken’ die Jan van Scorel maakte echter niet en de toevoeging ‘Op t' huys’ (op het kasteel), is reden genoeg om voorzichtig te zijn met een hypothese dat Van Mander doelt op een opdracht voor het schilderen van het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*.[68]

Het altaar in het nieuwe Herenkoor van de Heren van Breda werd op 13 april 1526 gewijd.[69] Op 16 december 1535 blijkt een altaarstuk uit de kapel door de heren van Breda in bruikleen te zijn gegeven aan de Gasthuiskapel. Het zal waarschijnlijk het retabel zijn geweest dat vanaf de wijding als altaarstuk had dienst gedaan. Reden voor de bruikleen kan het gereedkomen van Jan van Scorels *Drieluik met de vinding van het ware kruis* zijn. Hendrik III richtte zich vanaf 1530, het jaar van zijn terugkomst uit Spanje, met overgave aan de inrichting van de kapel.[70] De opdracht aan Jan van

A
B
234 Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*, ca. 1535. **A** Buitenzijde linkerluik met de heilige Hiëronymus. Paneel, 232 × 125 cm. **B** Buitenzijde rechterluik met de heilige Hubertus. Paneel, 232 × 125 cm (foto's Centraal Museum, Utrecht).

235 Het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* op de vermeende plaats tegen de oostwand van de oostelijke travee van het Onze-Lieve-Vrouwekoor (foto RDMZ, 1994).



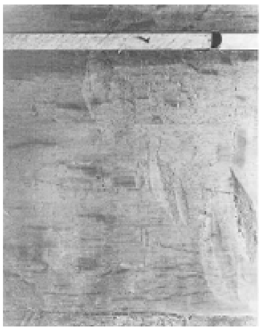
236 Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Middenpaneel met de vinding van het ware kruis. Foto achterzijde uit de lijst, genomen tijdens de tentoonstelling Utrecht/Douai 1977 (foto Centraal Museum, Utrecht).

Scorel kan deel hebben uitgemaakt van de decoratie. In dat geval zou niet René van Chalon (1519-1544), maar zijn vader Hendrik III (1483-1538) de opdrachtgever van het drieluik zijn geweest.[71]

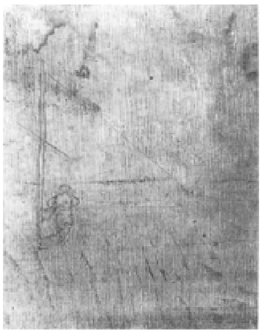
Uit twee tekeningen van 1819 (afb. 201 en 202) blijkt dat het altaarstuk zich op het altaar van het Heilige Kruis in het nieuwe Herenkoor bevond. Het was hier nog steeds te zien toen Kalf het in 1912 beschreef. Het werd verplaatst toen in de jaren dertig van de twintigste eeuw de indertijd in verband met de afscheiding van de Diaconiekamer tegen de oostwand van de westelijke travee van het nieuwe Herenkoor gebouwde houten wand werd verwijderd. Ter plaatste kwam onder de witkalk een geschilderde omlijsting in renaissancestijl tevoorschijn.[72] Hier tegenaan heeft men toen, ervan uitgaand dat dit de oorspronkelijke plaats was van het altaar van de Broederschap van het Heilige Kruis, op een nieuw gemetseld voetstuk, het drieluik geplaatst (afb. 235). De aanname dat zich hier de kapel van de Broederschap bevond, was echter ongefundeerd. Bij de laatste restauratie heeft men ten onrechte aangenomen dat het drieluik gehangen zou hebben tegen de westwand van het Herenkoor. Men heeft het daar toen ook weer aangebracht, maar na de voltooiing van de restauratie van het Herenkoor zal het drieluik opnieuw op het altaar worden geplaatst.

Materieel-technisch onderzoek

Het oeuvre van Jan van Scorel wordt sedert de jaren zeventig door J.R.J. van Asperen de Boer en Van Scorel-deskundige M. Faries op systematische wijze met technische hulpmiddelen onderzocht. In 1973 vond in de Onze-Lieve-Vrouwekerk het materieeltechnisch onderzoek plaats naar het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. De resultaten werden in 1975 door Faries gepubliceerd in een omvangrijk overzichts-artikel over de ondertekening in de werkplaats van Jan van Scorel.[73] Het onderzoek werd voortgezet toen het drieluik in 1977 in het Utrechtse Centraal Museum werd getoond op de tentoonstelling *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten Technisch onderzoek*.[74] Ook aanwezig op deze expositie waren het *Stefanus- en Jacobusaltaar* en *Ursula en de elfduizend maagden*, altaarstukken die Jan van Scorel eveneens rond 1540 vervaardigde. Beide worden bewaard in het Musée de la Chartreuse in Douai, maar zijn oorspronkelijk afkomstig uit de Abdij te Marchiennes in Noord Frankrijk.[75] Het profiel van de lijst van het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* bleek vrijwel exact overeen te komen met die van het *Stefanus- en Jacobusaltaar*, hetgeen de veronderstelling bevestigt dat ze origineel zijn.[76]

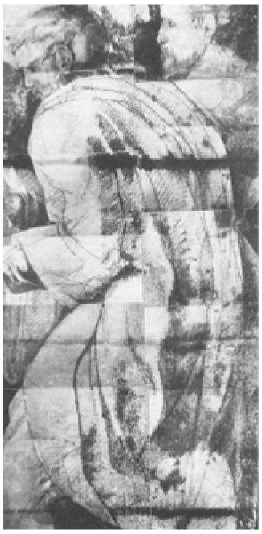


237 Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Middenpaneel met de vinding van het ware kruis. Foto detail achterzijde met de ingekerfde acanthusachtige vormen. Foto genomen tijdens de tentoonstelling Utrecht/Douai 1977 (foto Centraal Museum, Utrecht).



238 Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Middenpaneel met de vinding van het ware kruis. Foto detail achterzijde met de tekening van het mannetje. Foto genomen tijdens de tentoonstelling Utrecht/Douai 1977 (foto Centraal Museum, Utrecht).

De lijst van het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*, nu kaal geloogd, was vroeger geschilderd in de kleuren van de Nassaus. Op een geaquarelleerde tekening uit 1819 van Gerrit Lamberts is te zien dat de smalle boven- en onderranden goudgelig van kleur zijn, terwijl de overige partijen veel donkerder zijn (afb. 202). Kalf noemt de kleuren in 1912. Hij beschrijft de lijst als van hout, rechthoekig, geprofileerd en geelen blauw geschilderd.[77] Dat de lijst gekleurd was, bleek eveneens uit het rapport van de restauratie door Hesterman in 1905-1907.[78] Omdat het (opnieuw?) vergulden toen te kostbaar werd geacht, koos men er voor om het geheel in neutrale tinten geel en



239 Infraroodreflectogrammontage van Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Middenpaneel met de vinding van het ware kruis (opname en montage: J.R.J. van Asperen de Boer en Molly Faries).

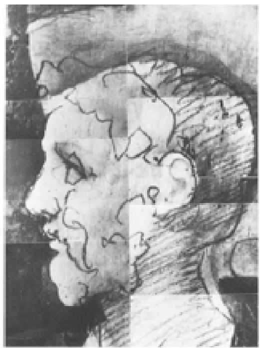
blauw te schilderen. Deze kleuren komen opmerkelijk genoeg overeen met de kleuren van de opdrachtgever.

Bij beide altaarstukken uit Marchiennes en bij het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* is een aantal planken met elkaar verbonden door zwaluwstaarten die verdiept zijn aangebracht in de voorzijde van de drager. Deze ongewone werkwijze zou karakteristiek kunnen zijn voor de paneelmaker die Jan van Scorel in de jaren veertig van de zestiende eeuw van dienst was.[79] Tijdens de tentoonstelling werd het middenpaneel uit de lijst gehaald en de verso-zijde gefotografeerd (afb. 236). De drager bestaat uit acht horizontale planken, waarvan de smalste 23 en de breedste 30,5 centimeter meet. De totale hoogte is 212,5 centimeter en de totale breedte 263 (+ 0,5) centimeter. Op de derde plank van boven zijn acanthusachtige vormen ingekerfd. Ook is er een mannetje op de rug gezien op getekend. Het is niet duidelijk wanneer deze merktekens zijn aangebracht (afb. 237 en 238).

De belangrijkste conclusie van het infraroodreflectografisch onderzoek was dat de stijl van de ondertekening van het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* op twee verschillende handen wijst.[80] De ondertekening van het middenpaneel en die van het rechterluik (*De herkenning van het Ware Kruis*) staan dichtbij tekeningen van een assistent van Jan van Scorel die in deze periode in zijn werkplaats werkte en die bekend is onder de noodnaam de Meester van de Barmhartige Samaritaan (afb. 239). Zijn tekening kenmerkt zich door een combinatie van golvende lijnen en arceringen met korte, parallelle lijnen die worden gebruikt om schaduwen langs de contouren aan te geven. Soms bestaan deze arceringen uit langere, doorgetrokken zigzag lijnen. De tekeningen van het linkerluik (*De slag op de Ponte Milvio*) en van de twee heiligen op de buitenluiken bleken zeer verwant met die van het *Stefanus- en Jacobusaltaar* van Jan van Scorel zelf (afb. 240). De lijnen zijn vloeiend en met vaste hand getrokken, en in de tekening van het gezicht van Hubertus bijvoorbeeld, is een zekere, schetsende hand herkenbaar.

Op een ontwerptekening van Jan van Scorel uit circa 1540 zijn de vinding van de drie kruisen en de herkenning van de enige ware crucifix in één voorstelling samengevoegd (afb. 241). Het groepje ruiters linksboven stelt waarschijnlijk Constantijn de Grote met zijn gevolg voor. Rechts op de achtergrond volgt een grote groep mensen iemand die met een groot kruis een poort nadert. Het is keizer Heraclius die het in 615 door Chosroës gestolen kruis terugbrengt naar Jeruzalem. Hij moest, net als Christus bij zijn intocht in Jeruzalem, de stad te voet binnengaan,

omdat de poort zich anders niet voor hem zou openen.[81] De schets is een voorstudie voor het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*, maar kan vanwege de grote verschillen nooit het laatste ontwerp



240 Infraroodreflectogrammontage van Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Buitenzijde rechterluik met de heilige Hubertus (opname en montage: J.R.J. van Asperen de Boer en Molly Faries).

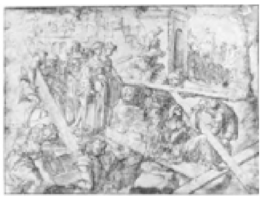
zijn geweest. Een tekening die wordt toegeschreven aan de Italiaanse tekenaar, schilder en architect Baldassare Peruzzi (1481-1536) lijkt wat de compositie betreft op het middenpaneel van het drieluik (afb. 242). De overeenkomsten betreffen vooral de architectuur op de achtergrond en de vrouwen die rond Helena zijn gegroepeerd.[82]

Als we ervan uitgaan dat de toeschrijving aan Peruzzi juist is, kan worden gesuggereerd hoe Jan van Scorel de Italiaanse ontwerpschets in handen kan hebben gekregen. De in Siena geboren Peruzzi verhuisde in 1503 naar Rome waar hij tot zijn dood aan grote bouwprojecten zoals de Sint Pieter werkte. Jan van Scorel arriveerde rond 1522 in Rome. Het was het laatste station van een jarenlange reis die hem via Duitsland en Oostenrijk naar Italië had gebracht. Juist in het jaar dat hij in Rome aankwam werd Adrianus VI, die Utrechter van geboorte was, tot paus verkozen. Jan van Scorel werd op diens verzoek beheerder van de verzameling antieke beelden in het Vaticaan. Hij volgde in deze functie Rafaël op, die in 1520 was overleden. Jan van Scorel bekleedde de betrekking slechts korte tijd, want toen de paus in 1523 overleed keerde hij definitief terug naar Utrecht. Het is goed denkbaar dat Jan van Scorel en Peruzzi elkaar persoonlijk kenden. Het is ook mogelijk dat Jan van Scorel de tekening direct in handen kreeg van Tomasso Vincidor da Bologna of via Hendrik III, de opdrachtgever van het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Hendrik had intensief contact met Vincidor, die de ontwerper-architect van het paleis van Breda was, dat in zijn opdracht werd gebouwd. Vincidor werkte tot zijn komst naar de Nederlanden in 1520 in Rome in het atelier van Rafaël en ook hij zal Peruzzi zeker hebben gekend.[83]

Pedigree en conditie

Hoewel altijd als vanzelfsprekend is aangenomen dat het drieluik vanaf zijn ontstaan tot heden onafgebroken in de Onze-Lieve-Vrouwekerk aanwezig is geweest, zijn er geen feitelijke gegevens of bronnen die deze veronderstelling ondersteunen. Het vroegste bewijs van aanwezigheid in de kerk dateert van 1819. Gerrit Lamberts (1776-1850) en Johannes Jelgerhuis (1770-1836) schetsten in dat jaar zij aan zij het zicht in het nieuwe Herenkoor naar het oosten. Zoals al eerder vermeld bevindt het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* zich op die tekeningen in geopende toestand op het altaar, precies passend in de travee. Hoewel de voorstellingen ervan slechts zeer schematisch zijn weergegeven, is het drieluik, zeker op de tekening die Lamberts maakte, duidelijk herkenbaar (afb. 202).[84]

De eerste fotografische weergave van het altaarstuk dateert uit 1865. Op een foto die de Bredase schilder / fotograaf Christiaan Cornelis Kannemans (1812-1884) maakte en die hij met veertien andere foto's in een band samenvoegde, komt ook het nieuwe Herenkoor met het drieluik voor (afb. 277).[85] Een anonieme foto uit augustus 1888 uit de collectie van A. Mulder toont voor het eerst hoe zwaar gehavend het altaarstuk is (afb. 278).[86] Het is in geopende toestand gefotografeerd en vrijwel het gehele middenluik en het linkerluik zijn op de foto te zien. Het rechterluik valt buiten beeld. De conditie zorgwekkend noemen is een understatement. Het gehele deel van het drieluik dat op de foto zichtbaar is vertoont verflacunes. Vooral in de onderste helft van het middenpaneel is sprake van zeer veel verfverlies. Meer dan de helft van het verfoppervlak is verdwenen. Een foto van De Hoog uit 1906 toont ook het rechterluik, waarvan de conditie iets beter lijkt.[87] De beschadigingen zijn waarschijnlijk het gevolg van lekkages in de kapel, waaronder ook de gewelfschilderingen hebben geleden.[88]



241 Jan van Scorel, *De heilige Helena vindt het Ware Kruis*, ca. 1540. Pen in bruin, gewassen in grijs, 216 × 302 mm. Amsterdam, collectie erven I.Q. van Regteren Altena (foto Centraal Museum, Utrecht).

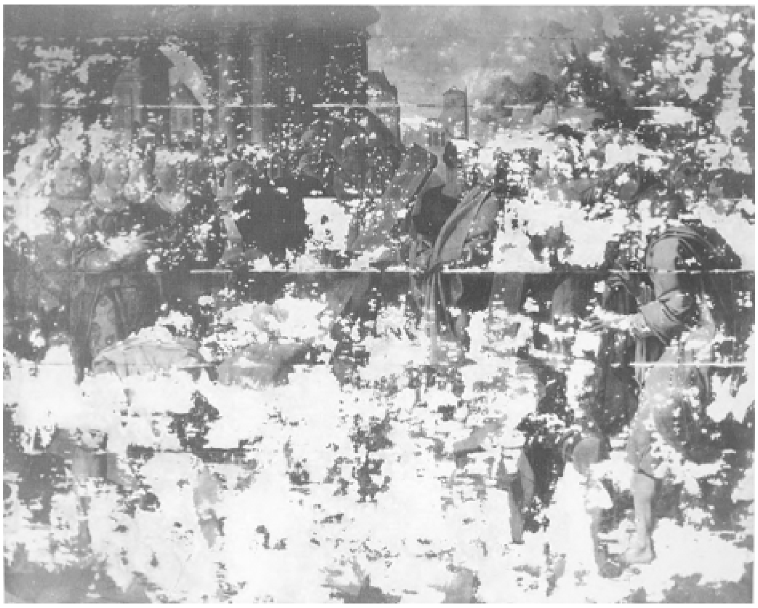
Het duurde nog bijna twintig jaar voordat de kerkvoogden besloten het drieluik te laten restaureren. Op advies van B.W.T. van Riemsdijk werd de restauratie in 1905-1907 in Amsterdam ter hand genomen door J.A. Hesterman.[89] Een foto genomen gedurende de behandeling vertoont dezelfde ruïneuze toestand van het middenpaneel als de foto's van 1888 en 1906 (afb. 243). Het moet tijdens deze restauratie zijn geweest dat een aantal tekeningen die achterop het drieluik verborgen zaten tevoorschijn kwamen. Ze werden in 1985 gepubliceerd door Ch. Lucassen-Mackert.[90] Het betreft een aantal studies van één hand naar het grafmonument van Engelbert II (eind zestiende, begin zeventiende eeuw). Daarnaast ontdekte men een tekening met *De Judaskus* uit de werkplaats van Jan van Scorel en een kopie naar Cornelis Poelenburch. Een tweede restauratie door Hesterman volgde in 1922, een derde circa 1961-1969 door N. van Bohemen en er zijn plannen voor een vierde behandeling. Het is echter gezien de omvangrijke lacunes zeer de vraag of een restauratie die verder zou gaan dan een conserverende behandeling zinvol is.

In 1995 meende Van Hooydonk op het drieluik de familieportretten van de Oranjes te kunnen onderscheiden.[91] Op het middenpaneel zou Claudia, de moeder van René

242 Baldassare Peruzzi, *De vinding van het Ware Kruis*, 1515-1520. Pen en bruine inkt en waterverf, gehoogd met wit op bruin getint papier, 475 × 388 mm. Londen, The British Museum, inv.nr. 1895-9-15-581 (foto British Museum, Londen).

van Chalon zijn afgebeeld als keizerin Helena. Zij wordt omgeven door haar hofdames Françoise van Savoye en Mencía de Mendoza. Jan van Scorel zou als vierde hofdame Anna van Lotharingen, René's echtgenote hebben toegevoegd, en misschien ook zijn gewettigde zuster Elisabeth. Op het rechtergedeelte van het paneel kijkt de prins zelf, zijn kleren in dezelfde kleuren als van zijn moeder, in groot respect, aldus Van Hooydonk, om naar zijn vader, wiens blik gericht is op Claudia van Chalon. De identificatie van de personen op het middenpaneel door Van Hooydonk is te hypothetisch om werkelijk als bewijsgrond te kunnen dienen.

Anders dan bij het *Sacramentsretabel van Niervaart* (afb. 218), ontberen de figuren op het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* persoonlijke trekken. Bovendien moet rekening worden gehouden met de ruïneuze toestand waarin het schilderij zich bevindt. De kop van de man die wordt vereenzelvigd met René van Chalon is vrijwel geheel ingeschilderd. De identificatie van de achttien-jarige René op het *Sacramentsretabel van Niervaart* is wat dat betreft veel overtuigender. Niet alleen is hij wel degelijk herkenbaar als individu, bovendien is het *Sacramentsretabel* veel beter bewaard gebleven dan het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Bij beide altaarstukken is evenwel een relatie aanwijsbaar met de Nassaus.



243 Jan van Scorel (en werkplaats), *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis*. Middenpaneel met de vinding van het Ware Kruis. Foto genomengedurende de restauratie in 1905-1907. J.A. Hesterman (foto Rijksmuseum, Amsterdam).

Eindnoten:

* Het onderzoek naar *Het Sacramentsretabel van Niervaart* werd verricht in opdracht van het Breda's Museum, dat naar aanleiding van de restauratie van het schilderij voornemens was in 1993 een expositie te organiseren. Tijdens de restauratie, die werd uitgevoerd door Menno Dooijes, is in samenwerking met prof. dr. J.R.J. van Asperen de Boer uitvoerig materieeltechnisch onderzoek verricht naar het paneel. De resultaten hiervan zijn hier opgenomen. Helmus (1994) fungeerde als een voorpublicatie. Mijn dank gaat uit naar Jeroen Grosfeld, de initiatiefnemer van het onderzoeksproject naar *Het Sacramentsretabel*, en, in alfabetische volgorde, J.R.J. van Asperen de Boer, Molly Faries, J.H. van Hooydonk (†), Wouter Kloek, Valentijn Paquay, Pierre van der Pol en Gerard van Wezel voor advies en ondersteuning op allerlei gebied.

1 Van Goor (1744), 77-90.

2 Van Goor (1744), 84-86. Zie over de altaren en de betrouwbaarheid van deze lijst: Paquay (1999).

3 Van Goor (1744), 89.

4 Van Goor (1744), 172.

5 Breda, GA, Archief van het bestuur van de stad Breda, I-1a. Acten Magistraal 1625-1634, inv.nr. 13, fol. 3 recto en verso: 26 juni. Van Goor (1744), 172 nam de tekst uit de resoluties over. Hij vermeldt abusievelijk dat het bezoek op 6 juni plaatsvond. Deze dagtekening werd door latere auteurs overgenomen.

6 Breda, GA, Archieven van de Barbaraparochie, III-103, nr. 134. De achttiende-eeuwse verklaring is van de hand van Adriana Bekkers. Zij heeft vastgelegd wat haar grootvader Simon aan haar vader Jan Bekkers heeft verteld over de verblijfplaats van de hostie. Cerutti (1976, 181) acht het verhaal onwaarschijnlijk. Volgens Huysmans (1940e, 212), die evenmin waarde hecht aan het verhaal, heeft P.J.A. Cuypers op de aangegeven plek gezocht, maar niets gevonden.

7 Van Goor (1744), 89.

8 Meer dan eens is men op onderzoek uitgegaan, al dan niet met behulp van hulpmiddelen als een wichelroede en een enkele keer zelfs op aanwijzingen van een paragnost. Breda, GA, Archieven van de Barbaraparochie III-103, nrs 135 en 136. Hierin bevindt zich onder meer een cahier met brieven van mevrouw De Hoogh aan pater Gregorius uit 1932-1936 over de verblijfplaats van de hostie. Zie nr. 135 over de droom van de vrouw volgens welke de hostie verborgen zou zijn in een oude kelder in Breda en nr. 136 over het onderzoek van de wichelroedeloper Dijkshoorn in 1948. De zaak kwam opnieuw in het nieuws in 1983. Zie *De Stem*, 17 december 1983. Zie ook noot 6.

9 Van Goor (1744), 89.

10 De transcriptie is hier gebaseerd op Breda, GA, Archief van het bestuur van de stad Breda, I-1a. Acten Magistraal 1625-1634, nr. 13, fol. 5 verso: 3 juli 1625. Zie ook Van Goor (1744), 89.

11 Breda, GA, Archief van het bestuur van de stad Breda, I-1a. Acten Magistraal 1625-1634, nr. 13, fol. 12 verso: 4 augustus 1625.

12 Zie over het reliekkruis Van Rijen (2000), 69 en cat.nr. 6.

13 Zie Van Hooydonk (1995), 99: 'de tafele metten gewrochten ende andere werc dair in wesende die opten altair in myns geneden heren choor in de kercken van Breda te staen plach'.

14 Zie voor de bronvermelding van de gesneden voorstelling met het Oude en Nieuwe Testament: GA, Breda, KR 1589, folio 22. Voor het drieluik zie GA, Breda, afd. I-1a (OA), inv.nr. 2219 (voorheen H 345 a 12): 6.9.1613 en Den Haag, ARA, Coll. 'Hs Derde Afdeling', inv.nr. 221, fol. 259: het notitieboek van dominee Lodewijk van Renesse, folio 259: ca. 5.5.1639. Met dank aan Valentijn Paquay die deze informatie aan mij ter beschikking stelde.

15 GA, Breda, Archieven van de Barbaraparochie, III-103, nr. 133, *Den boeck vanden heilighen sacramente vander nyeuwervaert*, fol. 25 recto - 27 recto. Een integrale, becommentarieerde uitgave van het handschrift is gepubliceerd door Asselbergs en Huysmans (1955). Zie voor de datering Asselbergs en Huysmans (1955), 8-9.

16 Zie Browe (1938), Van Herwaarden in Blok, Prevenier, Roorda (1980), deel 4, 392-395 en Snoek 1989.

17 Zie over de eucharistie onder andere Browe (1967), Neunheuser (1963), Van Herwaarden (1982) en Snoeck (1989).
18 Zie voor deze tweedeling Browe (1938).
19 Huysmans (1933, 6) heeft het over 19 wonderen. De toetsing van de wonderhostie door Macharius wordt door hem niet meegerekend, maar is in de kroniek wel opgenomen onder de wonderverhalen. Het eerste jaartal dat wordt genoemd is 1373. Als we ervan uitgaan dat Macharius in 1309 Breda en overigens ook Niervaart bezocht, dan is dat het jaar van het eerste mirakel.
20 Van Goor (1744), 89.
21 Van der Aura (1894), 105. Zie ook Scherft (1956).
22 Tot op heden werd aangenomen dat er een aparte Sacramentskapel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk is geweest. Zie hierover Paquay (1999) en hoofdstuk 2 en 6.
23 In zijn artikel over de Brabantse Sacramentsbroederschappen noemt Ruhe (1963) het gilde in Brussel, dat in 1482 werd opgericht de oudste.
24 Volgens Ruhe (1963), 100 waren vrouwen nooit volwaardig lid van een Sacramentsbroederschap. Zij ontleenden volgens de auteur slechts beperkte rechten aan het feit dat zij gehuwd of verloofd waren met een gildebroeder. De reglementen van het Bredase gilde logenstraffen deze bewering.
25 Asselbergs en Huysmans (1955), 96-98.
26 Zie noot 22.
27 Zie voor een geannoteerde transcriptie Asselbergs en Huysmans (1955), 112-208.
28 Op het Amsterdamse Sacramentsretabel dat van iets later dateert, is de broederschap in één scène rond de monstrans afgebeeld. Ook op dit paneel staat de tekst ECCE PANIS ANGELORUM. Paneel, 130 × 226 cm. Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, inv.nr. RMCC s 30.
29 Zie het reglement van de Broederschap in Asselbergs en Huysmans (1955), 96.
30 Zie noot 22.
31 Enklaar (1937, 31) betoogt op grond van het opschrift terecht dat het altaarstuk in het parochiekoor aanwezig was, toen deze versie van het gedicht ontstond. Zijn conclusie dat het daarom jonger moet zijn dan het gedicht en dus een ouder altaarstuk zal hebben vervangen is echter ongegrond. Ook Kalf (1912, 146-147) constateerde op grond van de verschillen tussen de onderschriften en het gedicht dat er een ouder schilderij heeft bestaan. Zie ook Huysmans (1933), 21.
32 Volgens Juten (1918), 210-211 en Huysmans (1933, 22) werd het fragment door de heer J.A.J.W. van Hal voor weinig geld aangekocht op een veiling en daarna aan de stad geschonken.
33 De röntgenfoto's werden genomen op 19.09.1991 door de Röntgen Technische Dienst, Rotterdam in het depot van het Breda's Museum en worden in het museum bewaard. Zie het verslag van 02.10.1991 in het archief van J.R.J. van Asperen de Boer met daarin de observaties.
34 Een vergelijkbaar voorbeeld is Anoniem, *De lakenmarkt te Den Bosch*, ca. 1530. Paneel, Den Bosch, Noordbrabants Museum, inv.nr. 1596.
35 De verfmonsters werden genomen door J.R.J. van Asperen de Boer op 17.07.1991, op 02.10.1991 en op 19.02.1992. Zie de nrs. A 331/13-A 331-17.
36 Zie in verband met de houtanalyse het rapport van dr. P. Klein, d.d. 12.02.1994 in de documentatie van het Breda's Museum.
37 Zie voor de in Europa gebruikte houtsoorten de tabel in Grosser (1974), 68.
38 Zie noot 33.
39 Zie noot 35: verfmonsters A 331/3, A 331/4, A 331/15 en A 331/16.
40 Zie Asselbergs en Huysmans (1955), 99-111.
41 Zie over de verschillende versies De Jager (1923/1924), 278-292 en Asselbergs en Huysmans (1955), 43-49.
42 Zie voor de tekst en een afbeelding van het lofdicht De Jager (1923/1924), 283-289. *Lof van den heijlighen Sacramente*, Brugge, ca. 1500. Perkamenten blad in zwarte lijst, 7,4 × 4,6 cm.
43 Uit de aantekeningen van Huysmans blijkt dat de voormalig conservatrice (1943-1957) van het Breda's Museum, J.H.H. Houwing veronderstelde dat het middelste deel van het retabel met de monstrans van later datum is. Deze veronderstelling, die ongefundeerd en onjuist is, werd overgenomen in een zaaltekst van JB (? monogram in Breda's Museum onbekend) d.d. 23.6.1986.
44 Ze komen stilististich overeen met de omlijsting van de scènes op de vaandels van de Amsterdamse Sacramentsbroederschap. *Processievaandels van de Sacramentsbroederschap*, 1555. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.
45 Zie Van Rijen (2000), 173-178.
46 Zie over dit retabel Huisinga en Wols (1986), 19-21 en anoniem (z.j.), 7.
47 Zie Michels (1931), 77-78 en Michels (1950), 333-335, m.n. 334.
48 Zie Juten (1943).
49 Zie voor het retabel met de Elisabethsvloed uit de Grote Kerk van Dordrecht en de iconografie in het algemeen Helmus (1991), 127-139.
50 Met dank aan J.H. van Hooydonk (†), die mij de gegevens in oktober 1992 schriftelijk ter beschikking stelde.
51 Enklaar (1939), 142.

52 Niet alleen Enklaar maar ook L. van de Grinten identificeerde de jongeman op het retabel als René van Chalon. Zie Houwing (1938).
53 Enklaar (1939), 141.
54 Het infraroodreflectografisch onderzoek werd op 17.17.1991 verricht door J.R.J. van Asperen de Boer en Liesbeth M. Helmus. De films genummerd AB 1237-AB 1243 worden bewaard op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag. Op het Breda's Museum bevinden zich de geplakte montages.
55 Zie noot 33.
56 Juten (1928).
57 Zie Cerutti (1960, 11-12 en 33, noot 23) voor Lenaert Jansz., Augustijn Jordaens, Jan Simonszoon, Lucas Jan Simonszoon, Jan de Meyere, Joris de schilder en Simon Claes Hendricx. Zie Hallema (1942) voor Augustijn (Jordaens?), Symon Claes Hendricx. Met dank aan J.H. van Hooydonk (†) die mij in een schriftelijke notitie d.d. 11.10.1992 een overzicht gaf.
58 Breda, GA, Archief van de Sint-Barbaraparochie, III-103, nr. 145. De publicatie van Merkelbach van Enkhuizen (1960) is de meest uitvoerige over het Heilig Kruis in Breda en de kruislegende.
59 Zie Merkelbach van Enkhuizen (1960).
60 Volgens De Meyere in Utrecht/Douai (1977), cat.nr. 46, 117 kan niet alleen een verband worden gelegd tussen Constantijn en zijn moeder Helena, maar kan er ook een relatie zijn met het hoofdthema, namelijk het kruis als thema van de goddelijke overwinning.
61 Breda, GA, Archief Kerkvoogdij, afd. III-8a nr. 2. Notulenboek kerkvoogdij 1903-1915: 15 maart 1906. De toeschrijving aan Barend van Orley werd in de voorafgaande vergadering van 14 december 1906 nog als overtuigend geaccepteerd.
62 Kalf (1912), 93-94; Hoogewerff (1923), 84 en ook Hoogewerff (1941), 135.
63 Van Mander (1604), folio 236 recto.
64 Van Mander (1604), folio 236 recto.
65 Faries (1972), 177, Utrecht/Douai (1977), 116 en Faries in Amsterdam (1986), 233.
66 ‘Als het [echter] wel zou gelukken de opdracht in verband te brengen met Scorels verblijf in Breda’, zo schrijft Van Scorel-specialiste Molly Faries, ‘dan is de opdrachtgever naar alle waarschijnlijkheid René van Chalon geweest [...]. Aldus Faries in Amsterdam (1986), 233. Zie ook De Meyere (1981), 34 en Van Hooydonk 1995, 126.
67 Van Goor (1744, 84, nr. 3 en 85, nrs 20 en 29) vermeldt een altaar dat was gesticht in 1305, en was begiftigd met een jaarlijkse rente van 20 Rijnsgulden. Informatie over de plaats van het altaar in de kerk ontbreekt. Als tweede noemt hij het Heilig Kruisaltaar in het nieuwe Herenkoor en als derde het altaar voor het hoogkoor, dat werd gesticht in 1440.
68 Zie ook Van Wezel (1999), 75-76.
69 Cerutti (1965), 23.
70 Zie hoofdstuk 6.
71 Zie Van Hooydonk (1995), 99 en noot 13.
72 *Restauratie van de Groote of O.L.V. Kerk te Breda*, bijlage behorend bij de brief d.d. 12 februari 1931 aan de Commissie voor de Restauratie van de Grote Kerk, ingezonden door de architect (RDMZ, pandsdossier).
73 Faries (1975), 182-193.
74 De tentoonstelling is ook te zien geweest in het Musée de la Chartreuse, Douai. Zie Utrecht/Douai (1977).
75 Utrecht/Douai (1977), cat.nrs 30 en 32, 87-95.
76 Asperen de Boer en Faries (1977), 171-172.
77 Kalf (1912), 93.
78 Breda, GA, Archief Kerkvoogdij, afd. III-8a nr. 2. Notulenboek kerkvoogdij 1903-1915: 10 mei 1906.
79 Asperen de Boer en Faries (1977), 172.
80 Zie voor een zeer uitvoerige beschrijving van de ondertekening en vele afbeeldingen Faries (1975), 182-193 en Utrecht/Douai (1977), cat.nr. 46, 118-119, afb. 88-92.
81 Zie Amsterdam (1986), cat.nr. 112, 232-233.
82 Zie Pouncey en Gere (1962), cat.nr. 251, 149-150. Volgens Faries (1972, 96-97) is niet alleen de tekening van Peruzzi maar ook een aantal prenten direct in verband te brengen met het drieluik. Van Scorel heeft zich evenzeer geïnspireerd op werk van Giulio Romano als op dat van Giambattista Mantorano.
83 Zie het hoofdstuk over Tommaso Vincidor in Van Wezel (1999), 83-93.
84 J. Jelgerhuis, *De Prinsenkapel in de Grote Kerk van Breda*, 1819.
85 Chr. C. Kannemans.
86 Foto uit de collectie bureau A. Mulder, augustus 1888. Zeist, RDMZ, neg.nr. 5216. Een tweede foto dateert van 22 september 1906, neg.nr. 171 en ook hier is te zien dat het middenpaneel van het altaarstuk zwaar beschadigd is.
87 Foto G. de Hoog 22.9.1906, Zeist, RDMZ, neg.nr. 171.
88 Zie hoofdstuk 6.
89 Zie noot 60.

90 Lucassen-Mackert (1985).
91 Van Hooydonk (1995), 126.

Catalogus Renaissance

35 Het met groteskenmotieven beschilderde gewelf van het Herenkoor

Tommaso Vincidor da Bologna, 1530/31-1533

Oudste afbeeldingen
1819 (Johannes Jelgerhuis, aquarel) (afb. 201); 1819 (Gerrit Lamberts, aquarel) (afb. 202)

Literatuur
Van Hooydonk (1995), 94-97; Van Wezel (1999), 75-76

Restauraties
(ontdekt in 1937) 1937-1938/1947 en 1997-nog niet voltooid

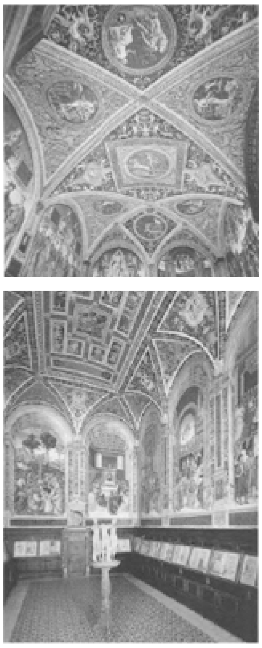
Voorafgaande aan de in 1935 begonnen restauratie van het Herenkoor werd een onderzoek ingesteld naar eventuele sporen van muur- en gewelfschilderingen onder de vele witsellagen. Men wist blijkbaar niet dat het gewelf ooit beschilderd was geweest; de afbeeldingen waarop het beschilderde gewelf zichtbaar was - de tekeningen van Jelgerhuis (afb. 201) en Lamberts (afb. 202) uit 1819 - waren niet meer bekend. Nadat het onderzoek de aanwezigheid van een decoratie had uitgewezen, werd in de zomer van 1937 begonnen met het volledig verwijderen van de vele witsellagen, die vanaf het tweede kwart van de negentiende eeuw waren aangebracht. Dit geschiedde onder leiding van de schilderingenrestaurator en ‘sierschilder’ Jacob Por (1882-1947), die van 1922 tot aan zijn dood in 1947 directeur van de *Nationale Schildersschool Utrecht* was.

Hoewel Por over de ontdekking en restauratie van dit zo belangrijke beschilderde gewelf in 1940 had gepubliceerd in *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, raakte de vondst opnieuw in de vergetelheid tot aan het eind van de twintigste eeuw. Het beschilderde gewelf wordt in ieder geval niet genoemd in *Het nieuwe ornament. Gids voor de renaissance-architectuur en -decoratie in Nederland in de 16de eeuw* door Vos en Leeman uit 1986, noch in de publicaties uit datzelfde jaar bij de tentoonstelling *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, gehouden in het Rijksmuseum te Amsterdam. Misschien kreeg de ontdekking van de beschildering niet de publiciteit die het verdiende door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. Een andere reden kan zijn geweest dat over de beschildering al gauw een witgrijze, enigszins transparante laag was ontstaan, wat de kleuren minder helder maakte. De enige foto's van het gewelf die voor de jaren negentig van de twintigste eeuw zijn gemaakt (afb. 216A-C), waren die van de Bredase firma A. Schreurs, A. Daamse en Zonen uit 1940 (afb. 214-215).

Grotesken

De groteskmotieven op het gewelf behoren tot een repertoire dat in de renaissance vaak werd toegepast. Het bestaat uit halffiguren (mannen, vrouwen en kinderen, die veelal attributen dragen, zoals de hoorn des overvloeds, bloemkransen, of fakkels, en waarvan de bovenlichamen overgaan in bladvormen en ranken), acanthusspiralen, mascarons (frontaal weergegeven en samengesteld uit half menselijke en half dierlijke en kunstmatige en vegetatieve onderdelen),

runderschedels, putti, cherubijnen, saterfiguren, zeemonsters, Nereïden, kandelabers (die de min of meer symmetrische rangschikking accentueren van elementen rond een vertikale as). Het betreft een repertoire dat Tommaso Vincidor da Bologna in Rome had leren kennen in de jaren 1517(of eerder)-1520 toen hij, zoals vermeld in hoofdstuk 6, medewerker van Rafaël was. Juist in die periode hield Rafaël zich intensief bezig met de uitvoering van de



244 A Perugino, gewelf van de sala dell'Udienza (vanaf 1496/97), Perugia, Il Collegio del Cambio. **B** Pinturicchio, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (1502-ca. 1507/08).

opdracht van Leo X om het oude Rome systematisch in kaart te brengen. Een van de klassieke gebouwen was het Domus Aurea, het Gouden Huis van Nero, waarvan de resten rond 1480 onder de grond waren ontdekt. Aangezien men aanvankelijk meende met grotten van doen te hebben, noemde men de motieven op de muur- en gewelfschilderingen ‘grotesken’.

Rafaël en zijn medewerkers - met name Giovanni da Udine (1487-1564), Perino del Vaga (1500-1547), Giulio Romano (1492(99?)-1547) en Tommaso Vincidor - waren niet de eerste schilders die de ruimtes van het Gouden Huis bezochten en het repertoire aan grotesken in hun eigen werk toepasten. Zij werden voorgegaan door een groep schilders die door Sixtus IV naar Rome was gehaald voor de decoratie van de Sixtijnse kapel: Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Filippino Lippi (1457/58-1504), Pinturicchio (1454-1513) en Perugino (1448-1523).

Aanvankelijk werd de beeldtaal van de grotesken gebruikt als decoratie van pilasters op schilderijen en fresco's. De eerste gewelven vol grotesken, in de velden tussen allerlei omkaderde scènes en motieven, dateren uit het begin van de zestiende eeuw. Een voorbeeld daarvan is het gewelf van de Sala dell'Udienza in het Collegio del Cambio te Perugia, die door Perugino en zijn assistenten tussen 1499 en 1507 werd gedecoreerd (afb. 244A). In tegenstelling tot het gewelf van het Herenkoor in Breda, werden de gewelven in Italië echter nooit in hun geheel met grotesken beschilderd; wel afzonderlijke gewelfzwikken, bijvoorbeeld in de tussen 1502-1507 / 1508 door Pinturicchio gedecoreerde Libreria Piccolomini van de Dom van Siena (afb. 244B).

Werkwijze

Por was de eerste die sinds lange tijd de kleuren van het gewelf weer zag. Hij schreef er het volgende over:

> ‘Een kleur, een lijnenspel van ongekende schoonheid: het blauw vaal en toch niet vaal, tot grauw genuanceerd en toch niet grauw, want overal zijn plekken, waar de intense blauwe toon zijn luister verspreidt en nu gedragen wordt door den toon der afgesleten plekken, waar de grauwe ondertoon door schemert. Zoo'n nuanceerend overgaan van blauw in blaugrijze tonen geeft aan den grond der schilderingen een rustig, kalm effect.
> Het ornament is grijs, een zilverachtig grijs, genuanceerd van licht tot donker, in breede vlakken aangezet, met schaduwen van zachte en donkere tonen. Het geheel is gecontoureerd met zwart, of beter gezegd, met zwart is de vorm geteekend, met krachtige niet overal even breed gezette lijnen, die met den vorm meegaand, uit het penseel zijn gevloeid. De lichaamsdeelen der figuren zijn in vleeschkleur, soms roodachtig aangezet en de ronding met donkere tonen gemodelleerd.
> Overal in het ornament, in de figuren, is goud aangebracht: de vaste punten van het ornament, de ringen, banden, knoppen en bloemen zijn verguld. Nog blinkt het goud, het schittert overal. Veel is verloren gegaan, doch de gele ondertoon, die zich met de schakeeringen van het glanzende goud tot een geheel verbindt, bleef behouden.’[1]

Ook recent onderzoek heeft inzicht in materiaalgebruik en de toegepaste schildertechniek opgeleverd. Onder strijklicht is aan de vele strepen goed te zien dat de nog natte stuclaag met een grove borstel moet zijn afgestreken. In dunne zwarte lijnen, waarschijnlijk in houtskool, werd hierop de decoratie geschetst. Waar de blauwe achtergrondkleur zou komen, werd eerst een donkergrijze tot zwarte verflaag aangebracht; waar de decoratieve delen zouden komen meestal eerst een lichtgrijze verflaag. Vervolgens werd eerst de blauwe achtergrond aangebracht. Daarna werd op de lichtgrijze ondergrond, of direct op het stucwerk (al secco), soms over de blauwe achtergrond, in witte verf de blad- en rankenversiering geschilderd. Daardoor is er op sommige plaatsen een turquoise transparante lijn ontstaan. Door middel van grijze en witte verf in verchillende gradaties werd plasticiteit gesuggereerd en door de randen van de vormen te accentueren met donkergrijze en blauwe verf gaf men reliëf aan de motieven. Het dunne bladgoud (ca. 3 mm) is volgens de olieverguldingstechniek aangebracht. Het ligt op twee, gelige verflagen, bestaande uit loodwit, gele oker en een weinig loodmenie. Als bindmiddel diende een drogende olie (gekookte lijnolie of standolie). Voor de accenten en omlijning, die het goud plasticiteit geven, is een donkerbruin glacis gebruikt. Daarna werden correcties in blauwe verf uitgevoerd. Over sommige van deze laatste correcties blijkt goud te zijn gezet, waaruit kan worden opgemaakt dat de vergulding als laatste is aangebracht.

Voor de beschildering werden de pigmenten azuriet, houtskoolzwart, loodwit,

vermiljoen, gele oker en loodmenie gebruikt. Het bindmiddel was gelatine (huiden- of beenderlijm). De blauwe achtergrond bestaat uit azuriet.[2] De donkere onderlaag van deze achtergrond, variërend van (omber)grijs tot mat zwart, bestaat uit fijn tot grof gemalen houtskoolzwart.[3] Deze laag is aangebracht, omdat het korrelige azuriet op een witte ondergrond flets zou worden. Om een zo donker mogelijke tint te verkrijgen, heeft men bovendien het azuriet grof gemalen (ca. 40 micron), want bij fijne maling wordt dit pigment fletsblauw. Op verschillende plaatsen is de blauwe achtergrond groen (-achtig) verkleurd.[4] Verder heeft het blauw niet overal dezelfde toon.

Eerste restauratie, 1937-1938/1947

In de zomer van 1937 begonnen Jacob Por en zijn medewerkers met het verwijderen van de vele witsellagen op het gewelf. In december 1937 schreef Por aan Kalf hoe het werk was verlopen en in welke staat de schilderingen waren aangetroffen:

> ‘De gewelven zijn met witkalklagen bedekt waarvan op sommige plaatsen de bovenste zich goed laten verwijderen, de onderste echter op vele plekken zeer moeilijk, het werk vordert daar langzaam. Wij hebben ons eerst bepaald tot de bovenste lagen, intuschen kan de onderste laag eerst verweeren, en westelijk nu is men in staat deze ook te verwijderen. Gelukkig is op de meeste plekken de schildering in zeer goede staat en bijzonder hard, waardoor het toch mogelijk is deze zonder beschadiging bloot te leggen.
> De groote ingewaterde hoeken schijnen over het algemeen beter dan verwacht kan worden. Wel zijn er deelen verdwenen, doch ten opzichte van het geheel zijn het slechts kleine plekken die later geneutraliseerd kunnen worden.
> De tijd die aan de blootlegging is besteed en [nog] besteed moet worden is alleszins gemotiveerd. Voorzoover nu reeds te oordeelen gaat het geheel boven de verwachting uit.’[5]

Over de verdere werkzaamheden meldde Por aan Kalf in juli 1938:

> ‘De beschildering van de gewelven zijn [sic] nu geheel blootgelegd, boven verwachting is het resultaat van hetgeen behouden is, zelfs op de ingewaterde punten van het gewelf. De groote gaten en scheuren zijn gepleisterd, de vele duizenden kleine gaatjes in de pleisterlaag zijn gestopt, de gehele pleisterlaag ziet er nu gaaf uit.
> Bij de bespreking den 8e dezer blijkt het wenschelijk, dat deze plekken licht worden bijgetoetst. Tevens verschillende profielen van de ribben en bogen die verguld waren en waar nog enkele plekken goud aanwezig zijn, het ontbrekende met een okertint worden ingevuld, en andere die een toon handen bij te werken.’[6]

In 1938 werden de verzakte gewelfribben opnieuw gesteld en bijgewerkt.[7] Het verslag over de in 1939 uitgevoerde werkzaamheden maakt geen melding meer van de restauratie van het gewelf van het Herenkoor. Toen in mei 1940 de steiger uit de kapel moest worden verwijderd om het grafmonument tegen oorlogsschade

te kunnen beschermen (afb. 386), werd 'de verdere verzorging van de gewelfschilderingen en van de muren tijdelijk onderbroken.'[8] In 1947 werd het werk weer voortgezet en voltooid.[9] Afgaand op Pors beschrijving van de al uitgevoerde restauratiewerkzaamheden in zijn artikel uit 1940, moet de restauratie van het gewelf in 1938 al grotendeels zijn voltooid.

In *Maandblad voor Beeldende Kunsten* schreef Por uitvoerig over de gevolgde restauratiewijze en methodiek. Hij meldde dat de originele schilderingen eerst waren gefixeerd

> 'waardoor de kleuren helder en duidelijk werden. De bijgewerkte plekken van den grond werden geretoucheerd, niet in oorspronkelijke, doch in neutrale kleuren, passend bij de blauwe grondkleur en de grijze kleur van het ornament. Waar alles vaag was, is alles vaag gebleven, alleen in vage tonen werd het ontbrekende ingevuld, om geen indruk van bijwerken te verwekken. Zoo is ook nergens een lijn bijgevoegd, noch de loop van het ornament verduidelijkt. Het oude oorspronkelijke ornament is bewaard, iedere toevoeging van nieuwe lijnen zou dit hebben geschaad. Het is juist door deze beperking in de werkwijze, die geschiedde in overleg met den Directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg, dat nu de oude schildering volkomen tot haar recht komt.'[10]

Tweede restauratie, 1997-nog niet voltooid

Van wanneer de door Por genoemde 'vele duizenden kleine gaatjes' dateren, is niet bekend. Dat ze in 1937 zouden zijn ontstaan als gevolg van het met een hamer loskloppen van het pakket witsellagen, is onwaarschijnlijk in het licht van Pors beschrijving van de gehanteerde restauratiemethode. Meestal worden zulke gaatjes in een oude pleisterlaag gehakt om een betere hechting voor de nieuwe pleisterlaag te verkrijgen. Aangezien Por niet meldt dat hij een nieuwe, tweede pleisterlaag heeft verwijderd, zijn de gaatjes waarschijnlijk gemaakt ten behoeve van het overwitten van de beschildering in de negentiende eeuw.[11]

De genoemde witgrijze, enigszins transparante laag (melkachtige tot opaque wit) is waarschijnlijk niet lang na voltooiing van de eerste restauratie van de gewelfbeschildering in 1947, ontstaan. Ze is inmiddels bij de huidige restauratie verwijderd. Uit onderzoek in 1995 door de SRAL (Stichting Restauratie Atelier Limburg) kwam naar voren dat de laag zich plaatselijk op de verflaag, met name in de zwikken, bevond. Op foto's uit 1994 lijkt het of ze bijna over het gehele gewelf lag, maar minder doorzichtig was op vooral de lager gelegen delen. In haar rapport concludeerde de SRAL dat de laag erg hard was, dat er geen duidelijke zoutuitbloei was te constateren, dat het geen synthetische of natuurlijke lijm of hars en geen oud fixeermiddel betrof, en dat deze laag bovendien niet in organische oplosmiddelen oplosbaar was.

De belangrijkste conclusie van het onderzoek was dat de laag mechanisch 'moeilijk tot onmogelijk' te scheiden zou zijn van het korrelige, matte azuriet, dat wil zeggen, van de blauwe achtergrond.[12] 'Indien besloten wordt dat het gewelf schoongemaakt wordt,' zo stelt de SRAL in haar rapport, 'zullen deze zones optisch meer storen: zij zullen, zoals de vele sleetse delen, ingetoond moeten worden. Indien het gewelf niet schoongemaakt wordt, vallen deze zones nauwelijks op.' De restaurator van de schilderingen, D. Schoonekamp, echter schreef na vooronderzoek: 'Over de originele schildering bevindt zich een grijzige waas. Deze wordt veroorzaakt door stof en vuil, doch vooral door de transparant eroverheen aangebrachte kleur tijdens de vorige restauratie, die ertoe diende om het geheel een regelmatiger aanblik te geven. [...] De wit-grijze waas, die na het schoonmaken achterblijft is vermoedelijk veroorzaakt door fixatief en restjes verf van overschildering. Dit is gedeeltelijk verwijderbaar met behulp van een scalpel. Het is tijdsintensief.' Verder noemde Schoonekamp nog een tweede witgrijze, enigszins transparante laag die daaronder lag en die plaatselijk als kringen op de originele schildering zichtbaar was. Deze laag was naar zijn mening niet met scalpel verwijderbaar: 'Vermoedelijk worden deze kringen veroorzaakt door ophoping van fixatief van een vorige restauratie. Laboratoriumproeven zullen moeten uitwijzen waarmee deze kringen verwijderd kunnen worden.'[13]

Ook het ICN (Instituut Collectie Nederland) stelde een onderzoek in naar de laag, die, naar men aannam, niet bedoeld was als een aparte verflaag.[14] Op zes plaatsen werd een monster genomen. Drie ervan, onder meer op de blauwe achtergrond en op een niet beschilderd vlak, lieten zien dat de laag uit gips bestond (calciumsulfaathydraat). In het rapport wordt de volgende hypothetische verklaring voor het ontstaan van de waas geopperd. Indien de verf- of stuclaag een hoog kalkgehalte had en de kalk door atmosferische invloeden een chemische reactie is aangegaan met een zich daarin bevindende stof, kan door wisselende atmosferische luchtvochtigheid uiteindelijk gips zijn ontstaan. In dat geval zou het gips weer later

in het verweringsproces naar de oppervlakte zijn getransporteerd, waarbij atmosferisch verontreinigingen werden ingesloten en het gips geleidelijk aan verkleurde. In de drie andere monsters genomen uit de onderste witgrijze laag (onder meer die op het blauw), werden echter broom-fenol componenten aangetroffen. Deze componenten komen voor in producten die bij restauraties werden gebruikt om schimmel te bestrijden.

Hoe het ook zij, de algemene reactie op het resultaat van de reinigingsproef in september 1995 was dat de schildering alleen al door reiniging prachtig werd[15]: ‘Algemeen kan men zich vinden in - als het mogelijk is - alleen reinigen. Retoucheren in blauw, beige en goud wordt *niet* overwogen’, zo stelde men toen nadrukkelijk.[16] In april 1996 sloot de Rijksdienst zich aan bij de schilderingendeskundige van de klankbordgroep, die stelde: ‘laat zitten die laag (zij fixeert immers het kwetsbare blauw!) en retoucheer haar tot een acceptabel niveau met blauw.’[17]

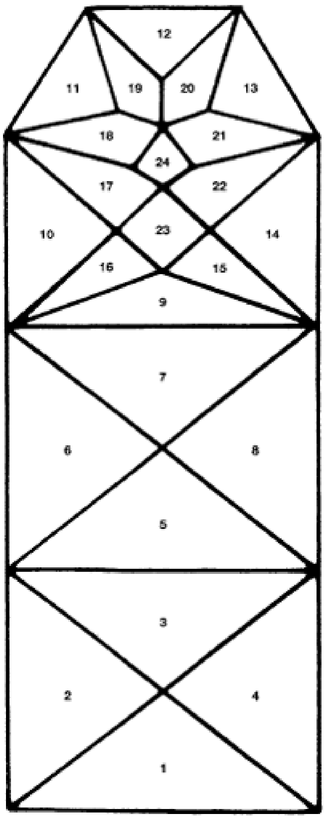
Kort daarna, in juli 1996, vond echter een totale omslag plaats in het denken over de te volgen restauratiemethodiek. Sindsdien streeft men ook officieel - uitgezonderd de schilderingendeskundigen van de klankbordcommissie - naar een wat men noemt optimale restauratie.[18] Qua benadering sluit deze restauratie meer aan bij de restauratie

van de gewelfschilderingen in het hoogkoor, dan bij de daarmee vergeleken subtiele restauratie van het gewelf van het middenschip (zie cat.nr. 14).

Deze nieuwe benadering heeft tot nu toe onder meer tot gevolg gehad dat de wazige laag op het gewelf mechanisch is verwijderd. Ook verwijderd zijn alle oude retouches en overschilderingen en - begrijperlijkerwijs - de vulling van de vele eerder gedichte gaatjes, die over de originele schildering was gesmeerd. Verder zijn de lacunes hersteld en opnieuw ingeschilderd, waar dat nodig werd geacht, en is er volgens de tratteggiomethode geretoucheerd (inclusief het goud) en gereconstrueerd. Zeker door de reconstructie van de vergulding, die sterk contrasteert met de kleuren die in intensiteit zijn teruggelopen, ziet het gewelf er nu uit zoals het er nooit heeft uitgezien (afb. 216D/E, 246E, 248F).

Beschrijving

Kort na de voltooiing van het nieuwe Herenkoor in 1526 (zie hoofdstuk 6) werd de westelijke travee alsnog aan de kerk afgestaan ten behoeve van de vergroting van het Onze-Lieve-Vrouwekoor. Als Herenkoor bleef een kapel over met een lengte van bijna 16 meter. De huidige twee westelijke, zes meter brede traveeën zijn elk overwelfd door een kruisgewelf (afb. 245). De oostelijke, iets smallere travee is samen met de drie-zesde sluiting overwelfd door een zestiendelig netgewelf. De decoratie van het gewelf is in hoofdlijnen symmetrisch ten opzichte van de middenas van de kapel, en bij de kruisgewelven ook ten opzichte van het midden van de traveeën. Met andere woorden de decoratie van elk afzonderlijk gewelfveld is spiegelbeeldig aan die van



245 Het gewelf van de Prinsenkapel met nummering van de gewelfvelden.

het daartegenover liggende gewelfveld. Noord spiegelt zich dus in Zuid en Oost in West.

Het netgewelf dat de oostelijke travee en de driezesde sluiting van de kapel overwelft, bestaat in totaal uit zestien gewelfvelden. Het zestiendelig netgewelf (de ribben vormen een netwerk) bestaat uit twee over elkaar geschoven stervormige figuren die elkaar deels overlappen: boven de oostelijke travee een vierpuntige ster (gezien de ruit in het midden ook een netgewelf) en boven de driezesde sluiting de helft van een zespuntige ster. Door de overlapping van de twee stervormige figuren moest voor de aansluiting oostelijk van de ruit in het midden van de oostelijke travee een tweede ruit worden toegevoegd. Hierdoor ontstond een netgewelf. Bij het ontwerpen van de decoratie is de hoofdsymmetrie oost-west/noord-zuid aangehouden, maar daarbij is uitgegaan van de twee afzonderlijke stervormige figuren en niet van het totale netgewelf. Zo zijn in de as van de grote gewelfvelden aan de noord- en zuidzijde van de oostelijke travee (10/14, afb. 255B-C en 256A-B) kandelabers geschilderd, waaruit ranken ontspruiten die eindigen in dolfijnen. Met behoud van de hoofdsymmetrie zijn hier de details weer verschillend gemaakt. Aan bijvoorbeeld de noordzijde (10) zijn mascarons aangebracht. Op de sterpunten van de oostelijke travee (15, 16, 17 en 22, afb. 257) is een plantaardig motief geschilderd en op de sterpunten boven de sluiting (18-21, afb. 257) dolfijnen, die met de snuiten aan elkaar zijn verbonden. Op beide type sterpunten, waarvan de een aan de bovenzijde in een punt eindigt en de ander vlak is, is de decoratie symmetrisch opgebouwd ter weerszijden van een kandelaber-achtige middenas.

Op de velden boven de noordelijke en oostelijke sluitingszijden (11 / 13, afb. 258A, 258C en 259A/C) houden halffiguurachtige wezens uitwaaierende acanthusspiralen vast, al of niet voorzien van dolfijnen. Het gewelfveld boven de oostelijke sluitingswand (12, afb. 258B) is beschilderd met een kandelaber, waaraan ranken zijn verbonden die weer eindigen in dolfijnen. Dit gewelfveld heeft zijn tegenhanger aan de westzijde van de oostelijke travee (9, afb. 255A). Hierop is een duivelachtig wezen geschilderd dat net als de figuren aan de oostzijde ranken vasthoudt eindigend in dolfijnen. De gehoornde saterfiguur zit gehurkt (of zit hij op een of plantaardige figuur?) en draagt een kleed waarvan de kraag lijkt op een reeks borsten (ook de vrouwelijke halffiguren en de dolfijnen op de westelijke travee hebben vergelijkbare kragen). De kniebedekking lijkt op de snuiten van de dolfijnen elders op het gewelf. De erectie van de figuur heeft vermoedelijk te maken met de apotropeïsche functie van het motief.[19]

Op het ruitvormige vlak op de overgang van de oostelijke travee naar de sluiting (24, afb. 261A/B) is een cherubijn geschilderd met een mand op het hoofd. In de ruit in het hart van de oostelijke travee zelf (23, afb. 260A/C) is een complexere decoratie aangebracht. Deze bestaat uit een cirkel in het midden waaruit - diagonaalsgewijze binnen de ruit - geometrische vegetatieve vormen steken, die op gekruiste balusters

lijken. Ook in de driehoekige velden binnen de ruit zijn gevleugelde cherubijnen geschilderd. Dit decoratiemotief lijkt sterk op het motief binnen de cirkels op het geometrische gewelf van de Zaal der Sybillen in de Borgia-appartementen van het Vaticaans paleis, uitgevoerd door Pinturicchio en zijn medewerkers in 1492-1494 (afb. 260D).

Aan het beschilderde gewelf ligt waarschijnlijk geen zelfstandig iconografisch programma ten grondslag. Het maakt eerder deel uit van het totale iconografisch progamma van de kapel. In hoeverre de wapenschilden heraldische verwijzingen bevatten, is moeilijk te achterhalen. Op slechts één van de acht wapenschilden op het middelste gewelfveld is nog vaag een gevleugeld figuurtje te herkennen; mogelijk waren de andere schilden oorspronkelijk ook niet ingevuld. De genoemde gekruiste balusters - in het midden boven de oostelijke travee - zijn waarschijnlijk een georiënteerd kruis.[20] Mogelijk markeert de apotropeïsche satyrfiguur de grens tussen oost en west, tussen wereld en Kerk. Wellicht symboliseren de vele granaatappels op het gewelf vruchtbaarheid, voorspoed en eendracht.

Het jaartal 1533 in de cartouche aan de westzijde op het gewelf duidt op het jaar van voltooiing van de beschildering. Maar het kan haast geen toeval zijn dat 1533 ook het jaar is, waarin de enige zoon van Hendrik III, René van Chalon, meerderjarig werd en, na het overwacht overlijden van zijn oom en begunstiger Filibert van Chalon in 1530, formeel prins van Oranje (in Orange werd hij in 1533 in verschillende steden gehuldigd).[21] Misschien heeft Hendrik III met het aanbrengen van het jaartal op zo'n prominente plaats en zo nadrukkelijk binnen een Italiaans-klassiek cartouche willen aangeven dat de bouw van een nieuw Herenkoor (vanaf omstreeks 1520) een teken was van een nieuwe dynastieke lijn, waarvan hij de grondlegger was, en bovendien dat *zijn* zoon als eerste van het geslacht Nassau vorst werd over een souvereine staat. In 1530 was het nieuwe Herenkoor dus grafkapel voor de grondlegger en voor de leden van het geslacht Oranje-Nassau geworden.

Op het meest westelijke gewelfveld (1, afb. 246A/D) is dus een grote cartouche aangebracht met de datering 1533, het jaar waarin de beschildering werd voltooid. Dit element doorbreekt de oost-west symmetrie van deze travee. Niet alleen het motief van de kandelaber is door de cartouche onderbroken, ook de gevleugelde vrouwelijke halffiguren, die voorkomen op het oostelijke veld (3, afb. 247 A/G) ontbreken hier. Daarvoor in de plaats zijn de minder grote dolfijnen geschilderd. Wel symmetrisch bleef de cherubijn ter bekroning van de kandelaber. De staarten van zowel de dolfijnen als de gevleugelde, *en profil* weergegeven vrouwelijke halffiguren eindigen in acanthusspiralen. Die van de dolfijnen splitsen zich in voluten van bladranken, eindigend in een bloem, respectievelijk in weer kleinere dolfijnen.

Op het noordelijke - van bovenaf gezien - (2, afb. 248A/F) en zuidelijke gewelfveld (4, afb. 249A/F) van de westelijke travee zijn mannelijke halffiguren geschilderd met mascaron en face (de noordelijke wit en de zuidelijke zwart). De staarten splitsen zich in ranken met op het einde mascarons *en profil*. De hoofdsymmetrie is hier onderbroken: alleen onder de zuidelijke halffiguur - symmetrisch ten opzichte van de middenas - zijn gevleugelde halffiguren aangebracht (een soort zeewezens?), waarvan de staarten zijn verknoopt met het middelste deel van de staart van de mannelijke halffiguur.

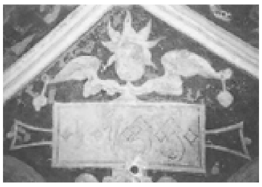
Op het oostelijke (7, afb. 252A/G) en westelijke veld (5, afb. 251A/E) van de middelste travee zijn gevleugelde naakte vrouwelijke halffiguren geschilderd. De westelijke is blank, de oostelijke zwart. Ze houden een vruchtenmand op hun hoofd vast. Hun onderlichaam eindigt symmetrisch in voluutvormen, die bestaan uit hoorn blazende, gevleugelde halffiguren van kinderen, en bloemen. Uit de hoornen komen bladranken, die eindigen in een bloem, waarmee klanken lijken te worden gevisualiseerd. In het midden onder de centrale halffiguur bevindt zich een runderschedel (bukranion). Door de ogen komt een rank, die - symmetrisch gesplitst - eindigt in de hoorn van overvloed, respectievelijk in bloemen.

Het noordelijke (6, afb. 253A/G) en het zuidelijke veld (8, afb. 254A/H) van de middelste travee zijn beschilderd met een grote vaasvormige kandelaber. Deze wordt aan weerszijden vastgehouden door gevleugelde halffiguren van kinderen met staarten gevormd door voluten van bladranken, en eindigend in een bloem, respectievelijk een

dolfijn. Ook aan de voet van de kandelaber komen dolfijnen voor. Aan de gordel van elk van de halffiguren van kinderen hangen twee wapenschilden (in het totaal zijn er dus acht schilden). Alleen bij een van de halffiguren van kinderen aan de zuidzijde valt nog iets op het schild te zien, dat op een gevleugeld figuurtje lijkt. Ook bij deze travee is in de hoofdsymmetrie weer onderscheid gemaakt tussen het noordelijke en het zuidelijke veld: aan de zuidzijde komt in beide zwikken een vogel voor, zij het verschillend van vorm. Bij deze twee traveeën valt duidelijk op dat op het zuidelijke deel van het gewelf veel meer verguldsel is aangebracht dan op het noordelijke deel.

GvW

A



B

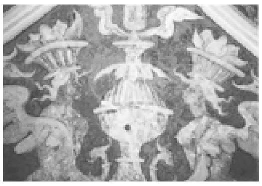
C

D

E

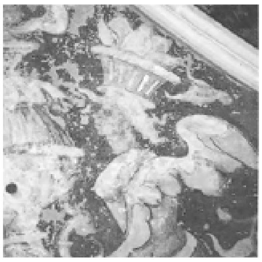
246 Tommaso Vincidor da Bologna, 1530/31-1533, gewelfveld 1. **A** Overzicht voor de restauratie (RDMZ, 1995). **B** Cartouche met het jaartal 1533 (foto auteur, juli 1999). **C** Detail tijdens restauratie (foto auteur, juli 2000). **D** Idem. **E** Na restauratie.

A


B

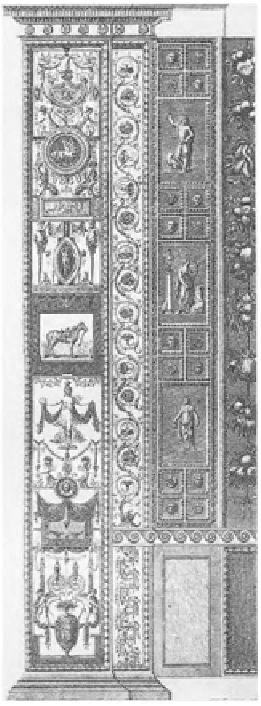
C

D



E

F



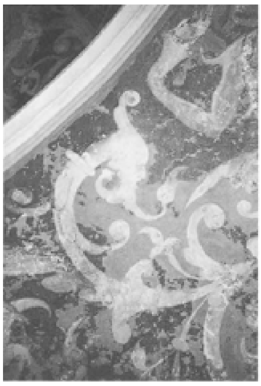
G

247 Gewelfveld 3. **A** Overzicht voor de restauratie (RDMZ, 1995). **B** Detail tijdens de restauratie (foto auteur, juli 2000). **C** Detail voor de restauratie (RDMZ, oktober 1998). **D** Idem. **E** Detail tijdens de restauratie (foto auteur, juli 1999). **F** Detail tijdens de restauratie, met retouches (foto RDMZ, februari 1999). **G** Beschilderde pilaster, Rome, Vaticaans paleis, loggia van Rafaël (1516-1520), gravure door Giovanni Volpato (1776/77).

A

B

C



D

E

F

248 Gewelfveld 2. **A** Detail voor restauratie (foto auteur, 1998). **B** Idem (RDMZ, oktober 1998). **C** Detail tijdens restauratie (foto auteur, juli 2000). **D** Idem (foto auteur, juli 1999). **E** Idem (foto auteur, oktober 1998). **F** Idem (foto RDMZ, augustus 2002).

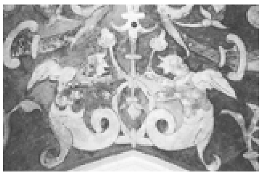
A

B

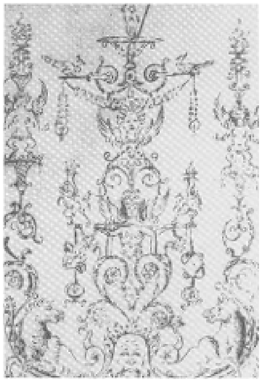
C

D

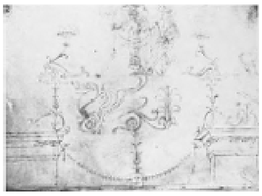
E


F

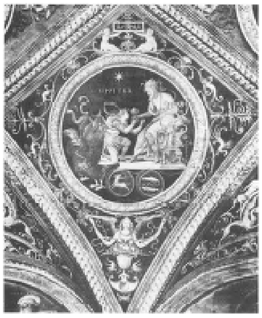
249 Gewelfveld 4. **A** Detail voor restauratie (foto RDMZ, oktober 1998). **B I**dem. **C** Tijdens restauratie (RDMZ, 2002). **D** Detail voor restauratie (foto RDMZ, oktober 1998). **E I**dem tijdens restauratie (foto auteur, juli 1999). **F I**dem (foto auteur, juli 2000).



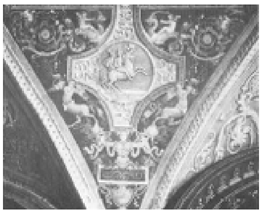
A



B



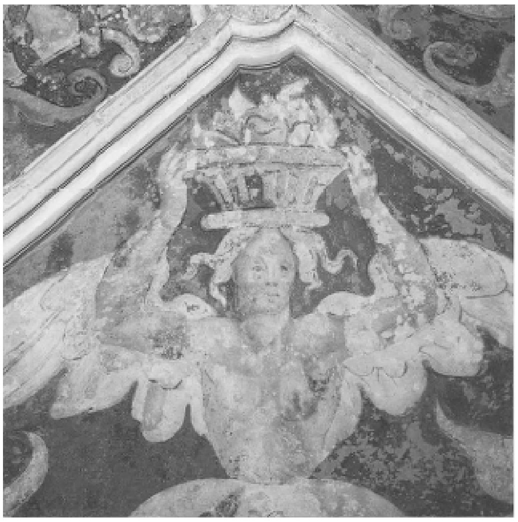
C



D

250 Halfwezens. **A** Giuliano da Sangallo, *Taccuino Senese: l'antico*, fol. 30 verso (foto uit Borsi, 1985, p. 304). **B** Idem, fol. 39 recto (foto uit Dacos, 1969, fig. 25). **C** Perugino, detail gewelf van de sala dell'Udienza, Perugia, Il Collegio del Cambio (foto uit Dacos, 1969, fig. 118). **D** Idem (idem, fig. 116).

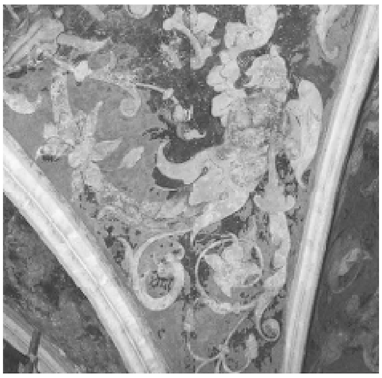
A



B

C

D

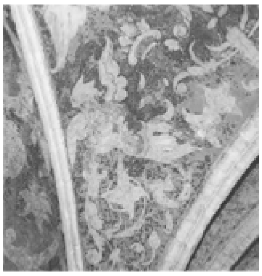


E

251 Gewelfveld 5. **A** Voor restauratie (foto RDMZ, 1995). **B** Detail tijdens restauratie. **C** Idem. **D** Idem. **E** idem (foto's RDMZ, oktober 1998).

A

B



C

D

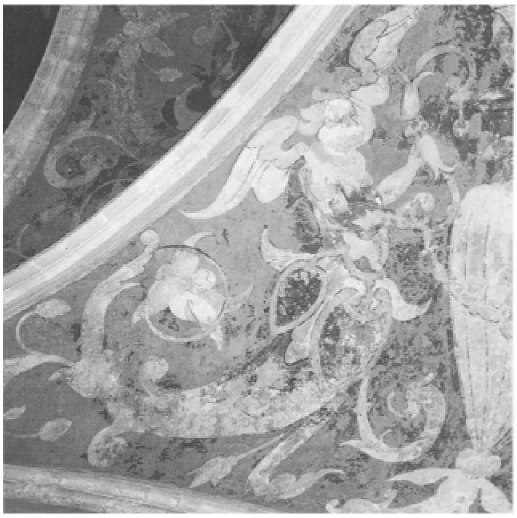
E

F

G

252 Gewelfveld 7. **A** Voor restauratie. **B** Detail tijdens restauratie. **C** Idem. **D** Idem (foto's RDMZ, oktober 1998). **E** Idem voor de vergulding (RDMZ, augustus 2002). **F** Idem (foto auteur, juli 2000). **G** Idem (auteur, juli 1999).

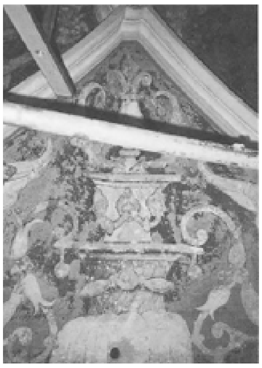
A



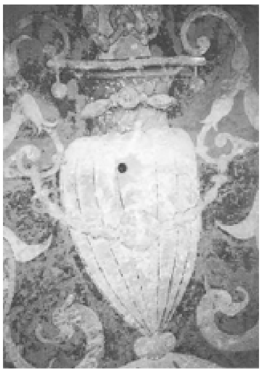
B

C

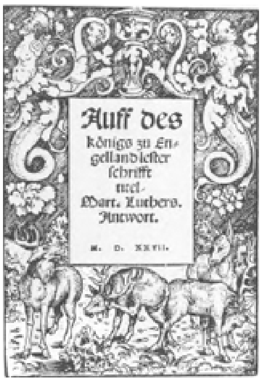
D



E



F

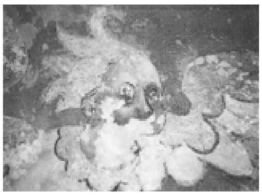


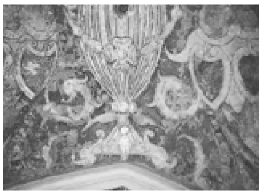
G

253 Gewelfveld 6. **A** Detail voor restauratie. **B** Idem tijdens restauratie (foto's RDMZ, oktober 1998). **C** Idem (foto auteur, juli 1999). **D** Idem (auteur, juli 2000). **E** Idem (auteur, juli 1999). **F** Idem (auteur, juli 1999). **G** Halffiguur, titelblad 1527 (afb. 132 uit Warncke, 1979).

A

B


C


D

E

F

G

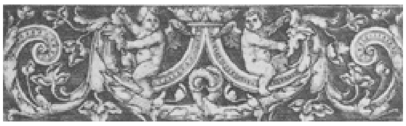
H

254 Gewelfveld 8. **A** Detail voor restauratie (foto RDMZ, 1995). **B** Idem tijdens restauratie (RDMZ, oktober 1998). **C** Idem (foto auteur, juli 1999). **D** Idem (auteur, juli 1999). **E** Idem (RDMZ, oktober 1998). **F** Idem (foto auteur, juli 1999). **G** Idem (RDMZ, oktober 1998). **H** Idem (foto auteur, juli 1999).

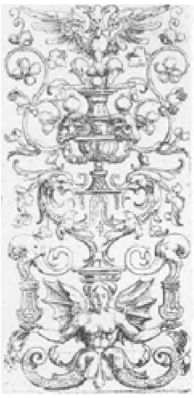
A

B

C



D



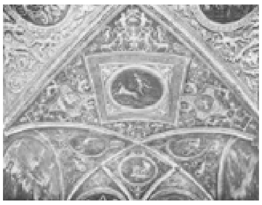
E

F

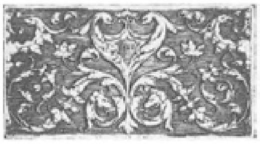
255 Gewelfvelden 9, 10 en 14. **A** Gewelfveld 9 voor restauratie. **B** Detail van gewelfveld 10. **C** Idem van 14 (foto's RDMZ, oktober 1998). **D** Ornamentprent, Nederlandse meester, Monogrammist I W (afb. 164 uit Warncke, 1979). **E** Idem Monogrammist AC (vóór 1522). **F** Pinturicchio, Spello, Santa Maria Maggiore (foto uit Dacos, 1969).

A

B



C



D

256 Gewelfvelden 10 en 14. **A** Gewelfveld 14 voor restauratie. **B** Idem gewelfveld 10 (foto's RDMZ, oktober 1998). **C** Perugino, detail gewelf van de sala dell'Udienza, Perugia, Il Collegio del Cambio (foto uit Dacos, 1969, fig. 114). **D** Ornamentprent 1529 (Nagler 5).

A

B

C

D

257 Gewelfvelden 18, 20, 21 en 22. **A** Gewelfveld 22 voor restauratie. **B** Idem 20. **C** Idem 18. **D** Idem 21 (foto's RDMZ, oktober 1998).

A

B

C

258 Gewelfvelden 11, 12 en 13. **A** Gewelfveld 11 voor restauratie. **B** Idem 12. **C** Idem 13 (foto's RDMZ, oktober 1998).

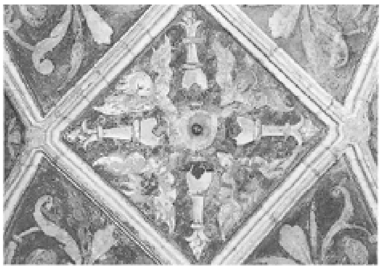
A

B

C

259 Gewelfvelden 11, 12 en 13. **A-C** Details (foto's auteur, oktober 1998, januari en juli 1999).

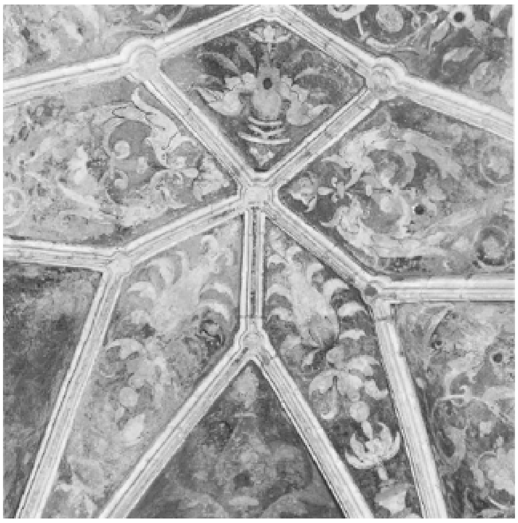
A


B

C

D

260 Gewelfveld 23. **A** Gewelfveld 23 en omgeving voor restauratie (foto RDMZ, 1995). **B** Idem. **C** Idem detail (foto's RDMZ, oktober 1998). **D** Pinturicchio en medewerkers (1492-1494), detail gewelf Zaal der Sybillen in de Borgia-appartementen van het Vaticaans paleis.



A

B

261 Gewelfvelden 24 en 18-21. **A** Gewelfveld 24 en omgeving voor restauratie. **B** **I**dem 24 (foto's RDMZ, oktober 1998).

36 De gebrandschilderde glazen van het Herenkoor

Dirck de Bruyn, glasschilder te Utrecht (naar - ontwerp? - kartons van Bernard van Orley?), 1533

Oudste afbeeldingen
1819 (Johannes Jelgerhuis, aquarel) (afb. 201); 1819 (Gerrit Lamberts, aquarel) (afb. 202); 1906 (Le Grant, Breda, foto) (afb. 265); vóór 1919 (foto RDMZ) (afb. 264)

Literatuur
Kalf (1912), 86; Van der Boom (1940), 120-125, afb. 16; Cerutti (1960), 21-24; IJsseling (1966), 37; Van Hooydonk (1995), 97-98; Paquay (1999), 26-27.

Restauraties
1919-1924 door J.L. Schouten, Delft; waarschijnlijk kort voor de Tweede Wereldoorlog uitgenomen en daarna hersteld; 1959-1960; 1996 (?)

Zeldzaamheidswaarde

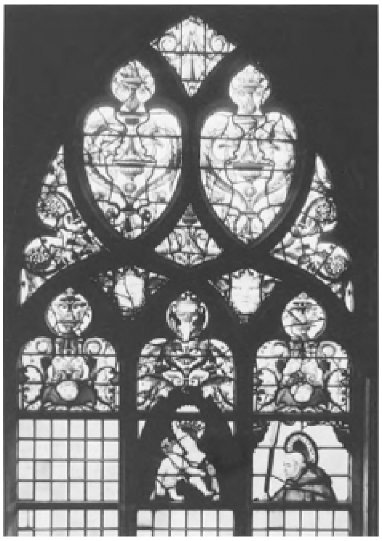
In 1533 werden de vijf vensters in het Herenkoor van gebrandschilderd glas voorzien. Het zuidelijke venster van de driezesde sluiting werd als blind venster uitgevoerd. Van het oorspronkelijke glas resteren alleen nog de glazen in de twee vensters in de sluiting en de scherven in vier panelen in het middelste venster. Deze restanten inclusief een paneel met scherven uit het eerste kwart van de zestiende eeuw behoren tot het oudste gebrandschilderde glas in Nederland dat nog op de oorspronkelijke locatie aanwezig is. Van oudere datum zijn alleen een paneel met scherven in de Hervormde Kerk te Montfoort uit de vijftiende eeuw en vier wapenmedaillons in de kapel van het Sint-Annahofje te Leiden uit omstreeks 1492.[22] In de Zuidelijke Nederlanden is nog een relatief groot aantal glazen uit vooral de vroege renaissanceperiode - tot omstreeks 1540, toen de architectonische detaillering van de orden zuiver Italiaans-klassiek werd en band- en rolwerk werd geïntroduceerd - *in situ* bewaard gebleven. De meeste glazen zijn wel tijdens restauraties zeer ingrijpend vernieuwd. In Luik (1527, 1529), Lier (1516-1519), Antwerpen (1537-1538) en Hoogstraten (1528-1535) zijn belangrijke glazen bewaard gebleven. In de Noordelijke Nederlanden volgen na Breda: Den Haag (Sint-Jacobskerk, een glas uit 1541 en een uit 1547), Amsterdam (Oude Kerk, drie glazen uit 1555) en Gouda (Sint-Janskerk, 1555 en later).

De renaissanceglazen in België dateren voor het merendeel uit het tweede kwart van de zestiende eeuw toen de Habsburgse keizerlijke propaganda goed op gang was gekomen. De glazen hadden niet alleen een religieuze en commemoratieve functie. De opdrachtgevers konden er ook hun verbondenheid met de landsheer mee in beeld brengen.[23] Met dat doel zijn op de glazen in de Sint-Goedelekerk te Brussel (de huidige Sint-Michielskathedraal), waar de voornaamste Habsburgse ceremonies plaatsvonden, leden van de Habsburgse dynastie afgebeeld. Ze werden gemaakt door de Antwerpse glasschilder Nicolaes Rombouts (werkzaam ca. 1480-1520) kort voor diens dood, door Bernard van Orley (ca. 1488-1541) in 1537-1538 en door Michiel Coxcie (1499-1592) in 1542 en volgende jaren.

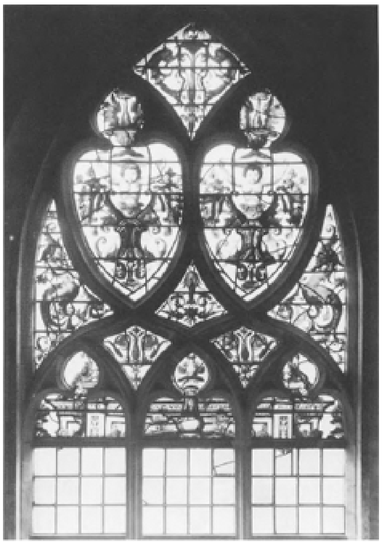
Hoewel ook veel kerken in Hollandse steden een of meer glazen bezaten die door Karel V of leden van zijn familie waren gesticht, geldt dit niet voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda. Er zijn althans geen bronnen bekend, waaruit blijkt dat deze kerk zou zijn begunstigd met een dergelijke schenking. Evenmin is bekend of de heren van Breda glazen hebben geschonken. Andere plaatsen deelden overigens wel in hun mecenaat. Zo schonk Engelbrecht II een glas aan het klooster Sint-Catharinadal voor de omstreeks 1502 gebouwde kapel met de voorstelling van Christus aan het Kruis, geflankeerd door respectievelijk Jan IV van Nassau en Maria van Loon, en in 1503 een glas aan de Kathedraal van Antwerpen waarop Het Laatste Avondmaal is afgebeeld; omstreeks 1500 stichtte hij nog een glas, wellicht te Diest (zie cat.nr. 29). Hendrik III schonk in 1535 een glas aan de kerk in Diest, dat onder de heren van Breda viel.[24]

Restanten van de twee bewaard gebleven glazen

Zoals in hoofdstuk 6 is vermeld, waren op de glazen in het Herenkoor hoogstwaarschijnlijk Hendrik III van Nassau en zijn voorouders, die over Breda hadden geregeerd, afgebeeld. De eerste van die Bredase voorouders was Engelbrecht I (ca. 1380-1442), graaf van Nassau-Dillenburg, die in 1403 was gehuwd met Johanna van



262 Dirck de Bruyn, glasschilder te Utrecht (naar - ontwerp? - kartons van Bernard van Orley?), 1533. Noordoostelijk venster van de koorsluiting: Maria met het Christuskind en Sint Wendelinus. Restant van het genealogisch glas met waarschijnlijk Engelbrecht I en Johanna van Polanen (foto anoniem, 1939, collectie RDMZ).



263 Dirck de Bruyn, glasschilder te Utrecht (naar - ontwerp? - kartons van Bernard van Orley?), 1533. Oostelijk venster van de koorsluiting. Restant van een glas met vermoedelijk een Kruisigingsvoorstelling (foto anoniem, 1939, collectie RDMZ).

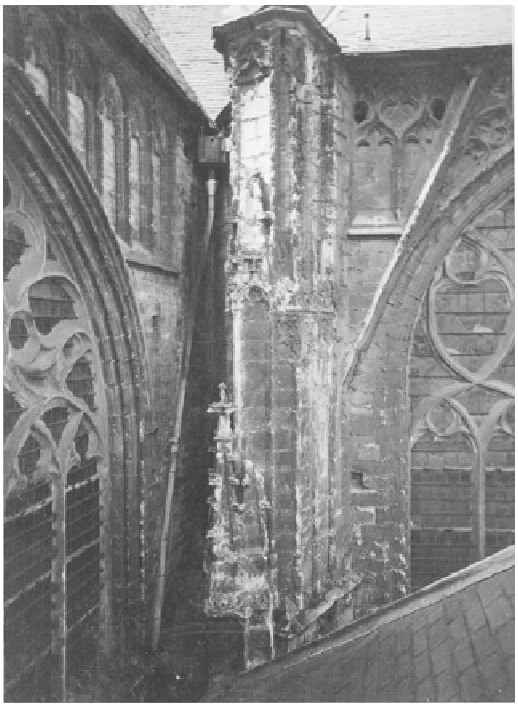
Polanen (1392-1445), de dochter van Jan III van Polanen (?-1394), de heer van Breda. Engelbrecht I en Johanna van Polanen waren afgebeeld op het noordelijke venster van de koorsluiting. Naast Johanna was haar patroonheilige Sint Wendelinus weergegeven. De beschermheiligen van het paar flankeerden Maria met het Christuskind in een mandorla (afb. 262). Dit venster bevond zich naast het sluitingsvenster (zoals gezegd is het zuidelijke venster blind). Gezien het bewaard gebleven fragment met een aan het kruishout genagelde linkerhand[25] (afb. 266A/B) bevatte dit laatste venster vermoedelijk een glas met een Kruisigingsvoorstelling. Dat hier een enkele, centrale voorstelling binnen een boog aanwezig was, kan worden opgemaakt uit de architecturale omlijsting, waarvan het bovenste deel behouden is (afb. 263). De bovenrand van deze boog met een balusterachtige bekroning in het midden is nog net te zien. Bij het andere glas ontbreekt deze

omlijsting en waren in de buitenste lancetten heiligen geplaatst onder afzonderlijke bogen, rustend op kapitelen of consoles.

De schijnarchitectuur boven de boog van het centrale venster bestaat uit drie delen. De middenrisaliet is voorzien van verdiepte pilasters waarop grotesken zijn weergegeven. De naar achter liggende zijstukken worden geflankeerd door vaasvormige bekroningen, die een geleding daaronder zullen hebben bekroond. Hoekstukken vormen de overgang. Op deze hoekstukken en op genoemde boog zijn gotiserende hogels geschilderd. Op het entablement rust een fronton, waarvan alleen de aanzetten met balusterachtige zijstukken zichtbaar zijn. Voor het overige is het fronton aan het zicht onttrokken door de bekroning van de pilasters, die bestaan uit vaasvormen met dolfijnen op de hoeken. Op het glas komt de architecturale bekroning alleen voor binnen de driepasbogen van de tracering, en ze loopt niet door in het overige deel van het glas. Het glas binnen de overige delen van de tracering is versierd met renaissance-ornament. Ook het noordelijke glas is zo gedecoreerd, al is daar de overgang van architectuur naar ornament minder abrupt. Op de cartouche in de middelste driepasboog staat het jaartal 1533, een jaartal dat in het begin van de twintigste eeuw, in tegenstelling tot nu, nog goed leesbaar was (afb. 268).

Van de figuratieve onderdelen van de glazen van het Herenkoor zijn nog losse fragmenten bewaard gebleven: het al genoemde fragment met de aan het kruishout

264 Noordoostelijk venster voor de restauratie van 1919-1924 (foto anoniem (Leo le Grand, Breda?), vóór 1919, collectie RDMZ, Bureau Mulder).



265 Oostelijk venster van buiten gezien (de enige opname van dit glas voor de restauratie van 1919-1924) (foto Leo le Grand, 1906, collectie RDMZ).

genagelde hand (afb. 266A/B), een fragment met een tweede, even grote hand (afb. 266C), tien fragmenten van haarpartijen van verschillende hoofden (uitgevoerd op een vergelijkbare schaal als Sint Wendelinus; afb. 273C), fragmenten van kleding (donker en lichtblauw, groen, geel en violet), twee fragmenten van verschillende aureolen (anders van vorm dan die van Sint Wendelinus) (afb. 273D:4d/e) en een mascaron van een van de andere glazen (nu geplaatst in het middelste venster van de noordgevel) (afb. 266J). De meeste scherven zijn te rudimentair om iets over de decoratie van de overige vensters in het Herenkoor te zeggen.

Verder tekende d'Yvoy in zijn manuscript, volgend op de wapens van het grafmonument voor Engelbrecht II, twee wapens (waaronder dat van Engelbrecht II van Nassau) die hij in een van de vensters van de kerk zag; hij schreef erbij: ‘in een der kerk venster raamen vind men nog het overschot van desen beyden waapenen’ (afb. 266L).

Kort na de verovering van Breda in 1639 liet Frederik Hendrik zijn wapen aanbrengen in een van de vensters van het Herenkoor.[26] Van dit wapen zijn geen direct aanwijsbare scherven bewaard gebleven.

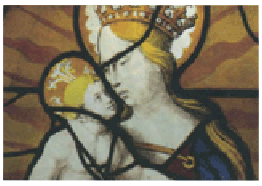
Uitvoering

De stijl en de technische uitvoering van de glazen zijn van hoge kwaliteit. Het renaissanceornament binnen de traceringen is hoofdzakelijk in grisaille met zilvergeel (zilvernitraat) uitgevoerd. Ook voor het incarnaat van de figuren is gebruik gemaakt

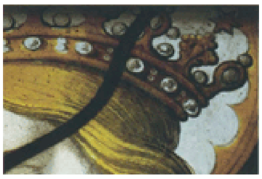
A

B

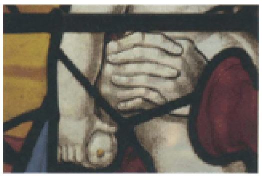
C



D



E

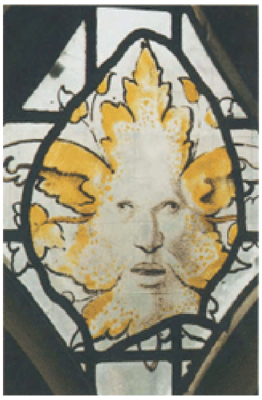


F

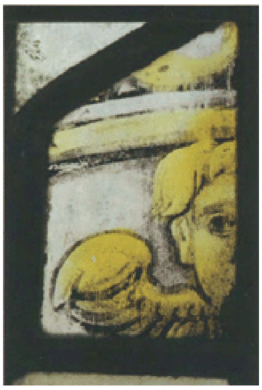
G

H

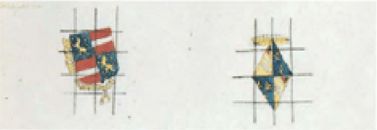
I



J



K



L

266 Scherven en details van glazen. **A** Fragment met een aan het kruishout genagelde linkerhand. **B** Idem detail. **C** Fragment van een hand. **D** Detail van Maria met het Christuskind. **E** Detail van de kroon van Maria. **F** De handen van Maria en de rechterhand van het Christuskind met appel. **G** Voet van het Christuskind. **H** Detail van Sint Wendelinus. **I** Hoofd van Sint Wendelinus. **J** Mascaron (fragment geplaatst in het oostelijke venster van de noordgevel). **K** Fragment van een cherubijn. **L** Twee gebrandschilderde wapens in de kerk (waaronder dat van Engelbrecht II van Nassau) in 1784 getekend door d'Yvoy (foto's RDMZ, 2001).

267 Collage van het noordoostelijk venster: waarschijnlijk eerste restauratievoorstel van J.L. Schouten te Delft uit omstreeks 1919 (collectie RDMZ).

268 Collage van het oostelijk venster: waarschijnlijk eerste restauratievoorstel van J.L. Schouten te Delft uit omstreeks 1919 (collectie RDMZ).

van zilvergeel; hun kleding bestaat echter uit heldere kleuren. De grootste delen van wat er rest van de twee glazen in de koorsluiting, bevinden zich vermoedelijk nog op de oorspronkelijke plaats; de overige scherven zijn daar later bij geplaatst en zijn afkomstig van de andere glazen. Ze hebben dezelfde kwaliteit.

Zoals in hoofdstuk 6 is vermeld, werd het middelste glas van het Herenkoor, dat volgt op de sluitingsvensters, geleverd door Dirck de Bruyn uit Utrecht. Aangenomen mag worden dat hij alle glazen van het Herenkoor heeft geschilderd.[27] Hij zal echter niet de ontwerper ervan zijn geweest, evenmin de vervaardiger van de kartons. In de rekening wordt hij immers ‘glaesmaker’ genoemd.

Van der Boom kende de betaling aan Dirck de Bruyn niet en veronderstelde dat de glazen in Breda door Antwerpse glasschilders werden vervaardigd. Hij wees ook op de stilistische verwantschap met enkele glazen in de Sint-Catharinakerk te Hoogstraten.[28] Er is vooral verwantschap met het glas van Karel de Lalaing en

Jacqueline van Luxemburg, dat evenals de glazen in het Herenkoor te Breda uit 1533 dateert. Dit glas

269 Collage van J.L. Schouten, omstreeks 1919: reconstructie van de fragmenten met architectuurschildering (collectie RDMZ).

werd geleverd door Claes Mathyssen, die eveneens ‘glaesmaker’ werd genoemd. Met name de groteskendecoratie binnen de tracering doet sterk denken aan die van de glazen in Breda. In Hoogstraten zijn de groteskenmotieven duidelijk veel minder geraffineerd uitgevoerd dan in Breda.

Van zowel de glazen in Hoogstraten als die in Breda, die uit hetzelfde jaar dateren, is wel de uitvoerend glasschilder bekend, maar niet de maker van de kartons. Ten aanzien van het glas in Hoogstraten is gewezen op de verwantschap met het werk van Dirck Vellert, met name op diens glazen voor het King's College in Cambridge (1526-1533). Sommigen spraken dit tegen en zien gelijkenis met het werk van de in Antwerpen werkzame Aerdt Ortkens van Nijmegen. Hoe het ook zij, de invloed van de Antwerpse glasschilderkunst acht men duidelijk aanwezig.[29]

Het is onduidelijk waarom de glazen voor het Herenkoor niet in Antwerpen, maar in Utrecht werden gemaakt. Misschien kwam dit door toedoen van de Utrechtse kunstenaar Jan van Scorel, die betrokken was bij de aankleding van het Herenkoor. De opdracht voor het *Drieluik met de vinding van het Ware Kruis* (cat.nr. 38) dat hij voor het Herenkoor maakte zal rond 1533 zijn verstrekt; in ieder geval werd het op zijn laatst in 1535 geplaatst, omdat in dat jaar het oude retabel in bruikleen werd gegeven aan de Bredase Gasthuiskapel.

De vraag naar de maker van de kartons in Breda is misschien minder moeilijk te beantwoorden dan die naar de maker van de kartons in Hoogstraten. Het is namelijk bekend dat Bernard van Orley al in 1531 in opdracht van Hendrik III werkte aan de zogenaamde ‘Nassause Genealogie’, een serie van acht tapijten die voor augustus 1533 werd voltooid.[30] Op 14 november 1531 had Hendriks broer, Willem, uit Dillenburg de gegevens gestuurd voor de wapens op deze tapijten. Het is dus goed denkbaar dat Van Orley door Hendrik III ook is gevraagd om de kartons voor zijn genealogie op de glazen te vervaardigen. De ‘Metsys-achtige Madonna’, zoals Van der Boom de Maria met Kind op het noordelijke glas noemde, de niet-Italiaanse figuren en de gotiserende hogels op de boog maken het in ieder geval onwaarschijnlijk dat Tommaso Vincidor de maker van de kartons is geweest. Of Van Orley werkelijk verantwoordelijk is geweest voor het ontwerp, blijft een vraag; bij de totstandkoming ervan zullen Hendrik III zelf en Vincidor zeker een rol hebben gespeeld.

Aandacht en restauratie

Uit een anonieme foto van mei 1919 blijkt dat veel fragmenten van andere glazen van het Herenkoor her en der verspreid in het noordelijke glas waren opgenomen.[31] Deze fragmenten moeten na een calamiteit zijn vergaard, waarna ze werden gebruikt om de delen van de twee glazen die verloren waren gegaan aan te vullen. Waarschijnlijk werden de glazen van het Herenkoor vanwege hun dynastieke iconografie tijdens de Franse Tijd zwaar beschadigd. Uit het in 1819 in beeld gebrachte interieur van het Herenkoor valt op te maken dat de glazen al voor die tijd deels moeten zijn hersteld. Ze zijn toen zo gebleven tot de restauratie die in 1919 van start ging. Volgens de *Bredasche Courant* van 2 augustus 1907 werden in de nis achter het retabel van Van Scorel in de sluiting van het Herenkoor scherven en anderhalf wapenschild van het grafmonument voor Engelbrecht II gevonden. Of de scherven afkomstig waren van de glazen van het Herenkoor zelf, valt niet te achterhalen.

Op het eerste gezicht zagen de restanten van de twee glazen er zo ongeordend uit dat Kalf in 1912 wat betreft het venster in de sluiting slechts melding maakte van ‘onsamenhangende stukken met Renaissance-ornament’ en voor het noordelijke[32] venster van ‘verschillende fragmenten van Renaissance-ornament; de bovenhelft van een H. Maagd met Kind in mandorla; en van eenen heilige monnik in zwart kleed met herdersstaf in de hand (St. Wendelin?)’.[33] Kalf onderkende echter wel de bijzondere kwaliteit van deze zestiende-eeuwse fragmenten. Toen hij in oktober 1919 had vernomen ‘dat de restauratie der [...] aanwezige overblijfselen van gebrandschilderd glas was opgedragen aan de heer J.L. SCHOUTEN te Delft, dat deze de fragmenten reeds naar Delft had overgebracht en een ontwerp [had] gemaakt voor de herstelling ervan’, uitte hij kritiek op de werkwijze van de Restauratiecommissie. Hij liet deze weten dat zij in het vervolg dergelijke opdrachten niet meer behoorde te verlenen zonder toestemming van de Afdeeling B der Rijkscommissie voor de Monumentenzorg, de Afdeling voor het behoud en de herstelling.[34] Kalf had over deze opdracht vernomen van de Sub-commissie voor de Schilderkunst van genoemde afdeling, bestaande uit A.J. Derkinderen, A. Pit en A. Bredius. De subcommissie had in verband met de restauratie van de glazen in de Grote Kerk in Den Haag een bezoek gebracht aan het atelier van Schouten[35] alwaar ze onverwacht werd geconfronteerd

270 Collage van door J.L. Schouten omstreeks 1919 gesorteerde scherven, die werden aangetroffen in de twee vensters in de sluiting maar niet van deze glazen afkomstig zijn (collectie RDMZ).

met een restauratievoorstel voor de Bredase glazen, waaruit bleek dat zelfs aan een gedeeltelijke reconstructie werd gedacht. De subcommissie had geen goede ervaring met het atelier Schouten. ‘Meermalen is het werk van het atelier des heeren SCHOUTEN in onze commissie zeer ongunstig besproken’, zo werd aan de Rijkscommissie meegedeeld.

> ‘Het geschied met leedwezen; maar zwijgen ware hier onverantwoordelijk. Het is immers welhaast niet denkbaar, dat onze fraaie oude gebouwen storender ontsierd kunnen worden, dan dit geschiedt door nieuwe ramen, die in de Haagsche Groote Kerk met zoo goede bedoeling zijn aangebracht.’[36]

De subcommissie vreesde dus voor een reconstructie of zelfs modernisering van de glazen. Na ernstig te hebben overwogen om de originele delen zonder reconstructies weer op de oude plaats te laten terugbrengen, werd uiteindelijk toch besloten Schouten de gelegenheid te geven zijn voorstel, bij wijze van proef in één glas te laten uitvoeren.[37] Hoewel de subsidiemiddelen beperkt waren, ging men toch accoord met de restauratie uit vrees dat het glas anders zoek zou raken.[38]

Zoals hierna nog zal blijken (zie cat.nr. 46) vormde de restauratie van het glas destijds niet het enige geschilpunt tussen de restauratiearchitect en de restauratiecommissie enerzijds en de Rijkscommissie en het Rijksbureau anderzijds. Na restauratie werd het glas van de tweede tracering in 1924 weer geplaatst. Met de overgebleven scherven en het mascaron, dat niet in de twee andere glazen kon worden geplaatst, werden vijf panelen samengesteld voor het middelste venster (afb. 273A/E).

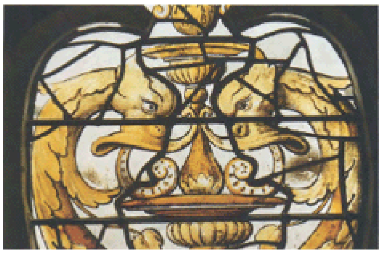
In paneel I voegde men scherven samen, waarvan men terecht begreep dat ze niet van de glazen van het Herenkoor afkomstig waren. De scherven die dat wel waren, kwamen in de overige vier panelen: in paneel II en V de overgebleven delen met renaissanceornament en twee fragmenten van kledingstukken, in paneel III voornamelijk de restanten van hoofden met haarpartijen en in paneel IV de fragmenten van handen (waaronder de genoemde aan het Kruis geslagen hand), aureolen en kledingstukken.

Nadat hij het gebrandschilderde glas had uitgenomen, kwam Schouten al snel tot de voor de hand liggende conclusie ‘dat deze fragmenten de tamelijk volledige vullingen vormden van twee vensterkoppen en niet verder samen te voegen overblijfselen van nog andere vensters’, maar voor Kalf bleek dat toch een verrassing te zijn.[39] Een waarschijnlijk eerste restauratievoorstel van Schouten verschilt nog wel op een punt met de toestand die werd aangetroffen en die uiteindelijk ook weer in hoofdlijnen werd teruggebracht. Het gaat om twee foto's van collages waarin fragmenten glas zijn geplakt op getekende venstertraceringen (afb. 267-268).[40] Hieruit blijkt dat Schouten aanvankelijk de Maria-met-Kind en de twee mascarons van het noordelijke venster in het sluitingsvenster wilde plaatsen en dat de architectonische partij van dit venster overbleef. Dit laatste is te zien op een derde foto van een collage, gemaakt van afzonderlijke foto's van de overgebleven scherven en van het mascaron (afb. 269-270). De traceringen van de twee vensters in de sluiting zijn nagenoeg identiek. Alleen zijn bij het noordelijke venster de cirkelsegmenten boven de buitenste lancetvensters ingesnoerd.

De eerste foto's die na de restauratie van de glazen werden genomen, dateren pas van 1939. Ze werden gemaakt toen de belangrijkste kunstschatten van de kerk met het oog op de dreigende oorlog werden beschermd. Volgens het opschrift op

de achterzijde van de kartons, waarop de foto's zijn geplakt (archief RDMZ), zouden de glazen worden uitgenomen en opgeborgen in de grafkelder van Françoise Draeck in de kooromgang (zie cat.nr. 32).[41] In 1959-1960 zouden de glazen wederom zijn gerestaureerd, maar hierover zijn geen nadere gegevens bekend. Het herhaaldelijk uitnemen van de glazen na de restauratie van 1919-1924 heeft veel breukschade veroorzaakt. In de loop van de twintigste eeuw is ook de kwaliteit van de beschildering sterk achteruitgegaan, waardoor, zoals vermeld, bijvoorbeeld het jaartal 1533 in de cartouche nauwelijks meer leesbaar is.

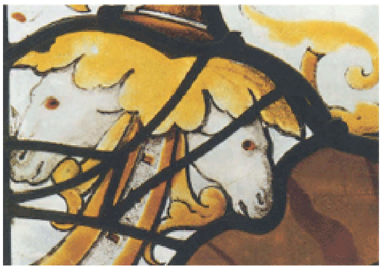
GvW



A

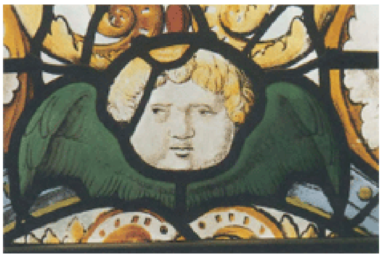
B

C



D

E



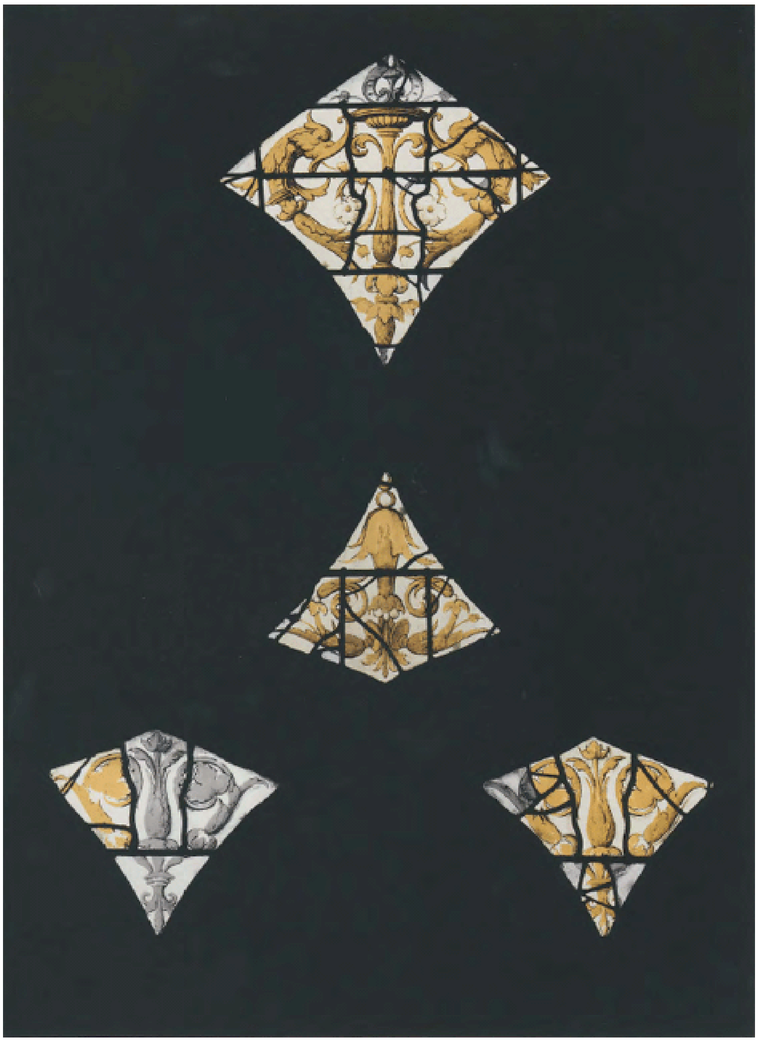
F

271 Details van de glazen: **A-F**.

A

B

C



D

E

F
272 De afzonderlijke panelen van de glazen; in zwart/wit toon: de gereconstrueerde delen. **A-C** De panelen van het noordoostelijk glas. **D-F** De panelen van het oostelijk glas (foto's en beeldbewerking RDMZ, 2000/2002).

A

B

C

D

E

273 Vijf panelen met resterende scherven, samengesteld omstreeks 1924 en geplaatst in het oostelijke venster van de noordgevel van de Prinsenkapel. **A** Paneel I, links op de bovenste rij. **B** Paneel II, op de onderste rij links. **C** Paneel III, idem tweede van links. **D** Paneel IV, idem derde van links. **E** Paneel V, idem rechts.

37 Grafmonument voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden

Jan Mone (toegeschreven), ca. 1531-1534

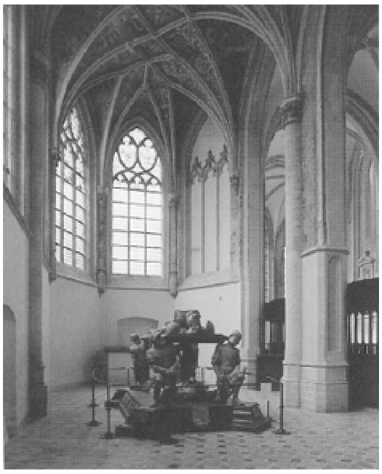
Albast, wit marmer en Noir de Mazy, resten van verguldIng, 3,95 × 2,85 m (grondvlak)

Oudste afbeeldingen
ca. 1600 (anoniem, acht krijttekeningen)[42]; 17de eeuw (anoniem, ten onrechte toegeschreven aan A. Gabbiani)[43]; 1744 (B.F. Immink, kopergravure); voor 1740 (J.C. Philips, sepiatekening en kopergravure)[44]; anonieme gravure naar Philips[45]; 1819 (J. Jelgerhuis, aquarel) (afb. 201); 1819 (G. Lamberts, pentekening) (afb. 202); 1825 en 3de kwart 19de eeuw (anoniem, twee lithografieën)[46]; ca. 1850 (F.L. Huijgens, litho)[47]; ca. 1875 (De Peellaert, litho)[48]; ca. 1875 (Cuypers en Stolzenberg, gipsafgietsel); 1843 (Johannes Bosboom, diverse tekeningen, aquarellen en schilderijen)[49]; 1865 (Kannemans, drie foto's) (zie 227/3I, 3H)[50]; 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1888 (RDMZ, foto's)

Literatuur
Van Goor (1744); Ysendyck (1888-1889); Galland (1890), 87-90; Ewerbeck (1891); Weisman (1904); Kalf (1912), 106-110; Bloys (1924), 96-98 en nr. 31; Van Gelder (O.H. 68, 1953, 232); Van Luttervelt (1962), 82-104; Vos & Leeman (1986); Kuyper (1994), 95-96; Van Hooydonk (1995), 90-93; Kavaler (1995), 12-52; Coppens (1998)

Restauraties
1828-1848, 1951-1952[51]

Het belangrijkste grafmonument in Breda is zonder twijfel het renaissancemonument dat graaf Hendrik III liet oprichten voor zijn erflaters, zijn oom Engelbrecht II en tante Cimburga van Baden, vanwege het hoogst originele concept en de hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk. Het graf bestaat uit een geprofileerde plint van zwart marmer, waarop vier geknielde levensgrote figuren van albast zijn geplaatst die een zwartmarmeren dekplaat dragen. Ze zijn *all'antica* uitgedost met rijk versierde harnassen in renaissancestijl of in klassiek gewaad. Twee van hen worden door witmarmeren



274 Praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden (foto RDMZ, 1996).

275 B.F. Immink, praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, gravure, 39,4 × 28,9 cm uit Van Goor, 1744. Rijksuniversiteit Leiden, collectie Bodel Nijenhuis, inv.nr. 322 341 (foto idem).

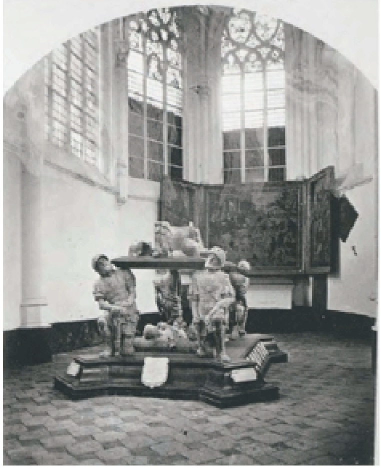
cartouches op de rand van de plint geidentificeerd als Julius Caesar (aan de oostzijde, met harnas en kroon: C.JULIUS CAESAR + VIRTUTE BELLICA IM + PERAVI.FORTITUDO) en Atilius Regulus (aan de oostzijde, met klassieke gewaad: ATTILIUS REGULUS + FIDEM INFRACTUS SER + VAVI.MAGNANIMITAS), de resterende twee zijn vermoedelijk Hannibal en Philippus van Macedonië (afb. 281, 283A en 284A). Het ontbreken van de naambordjes maakt deze identificatie onzeker. Opmerkelijk is dat de beeldhouwer zich voor het gezicht van Attilius Regulus rechtstreeks liet inspireren door de Johannes de Doper op het grafmonument voor Engelbrecht I en Jan IV van Nassau.[52] Verder zijn op de plint witmarmeren wapenschildjes aangebracht, respectievelijk de wapens van Van Nassau en Van Baden op de korte zijden en de acht kwartieren van de overledenen op de lange zijden: Nassau, La Marck, Leck Polanen, Heinsberg, Julers (Gulik), Ottinghem, Lippe enerzijds en Baden, Solms, Spaenhem, Helsenstein, Ostenrick, Milanen, Steten en nogmaals Steten aan de andere zijde. Bloys wees op de fouten die bij deze schildjes bestaan. Deze zijn terug te voeren op negentiende-eeuwse herstelwerkzaamheden door de beeldhouwer Van Geel. Tot 1848 waren die wapens overigens nog niet aangebracht, hoewel de restauratie al in 1828 was aangenomen. Het gebruik van wit marmer zondigt tegen de authenticiteit: oorspronkelijk werd albast gebruikt.[53]

Onder de dekplaat, tussen de geknielde dragers, liggen de ontluisterde lichamen van de overledenen als ‘transis’, dat wil zeggen in beginnende staat van ontbinding (afb. 156-157 en 280). Ze zijn halfnaakt, deels bedekt door een lijkwade, en liggend op een stromatras. De armen liggen gekruist over het lichaam. Boven op de dekplaat is het harnas van de overleden graaf in losse delen uitgestald. In 1744 was het schild rechtop geplaatst, zodat de decoratie - een korf met bloemen als symbool van de vrede die uit de oorlog volgt (‘Ex bello pax’) - beter zichtbaar was (afb. 275).[54] Of dat de oorspronkelijke rangschikking was, is onzeker, want op het monument voor Francis de Vere (Westminster Abbey, ca. 1609), dat letterlijk teruggaat op het graf in Breda, is het schild liggend uitgebeeld (afb. 160).

De bijzondere iconografie van het grafmonument lijkt deels te zijn afgeleid van een bestaand, adellijk uitvaartritueel waarbij het harnas van de overledene door schildknapen en herauten werd meegedragen in de rouwstoet. Tijdens de begrafenis van Hendrik III gebeurde dit daadwerkelijk, zoals uit een contemporaine beschrijving bekend is (zie hoofdstuk 6). Ook de *transi*-figuren zijn een accurate weergave van een werkelijk, laat-middeleeuws begrafenisgebruik.

Symbolisch is daarentegen de toevoeging van vier historische en exemplarische

276 J.C. P(hilips), praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, sepia, 27 × 22 cm. Rijksuniversiteit Leiden, collectie Bodel Nijenhuis, inv.nr. 306 III 28 (foto idem).


277 Praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, uit het zuidwesten gezien. Albuminedruk, Kannemans & Zoon, Breda, 1865 (zie afb. 3).

278 Praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, uit het zuidwesten gezien (foto RDMZ, anoniem, 1888).

279 Praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, uit het oosten gezien (foto RDMZ, anoniem, 1888).

personages uit de Oudheid als dragers van het harnas. Daardoor wordt de overledene nadrukkelijk geëerd als een militair in een eerbiedwaardige traditie van Antieke veldheren. Bovendien staan deze dragers voor bijzondere deugden van de overledene, zoals uit de twee resterende opschriften blijkt: Caesar voor kracht (Fortitudo) en Atilius Regulus voor grootmoedigheid (Magnanimitas); de overige figuren, Hannibal en Philippus van Macedonië, zouden respectievelijk voor volharding (Perseverantia) en wijsheid (Prudentia) kunnen staan. Hun naamschildjes zijn al voor 1744 verdwenen, zoals blijkt bij Van Goor.[55] Ook hun plaatsing, elk met het gezicht gericht naar een andere hoek, onderstreept hun symbolische rol; bij een werkelijke rouwstoet zouden ze uiteraard in een rij achter elkaar geplaatst zijn.

De gedachte dat de oorsprong van de dragers gevonden moet worden bij Vitruvius, in de Cesariano-editie van 1521, is aantrekkelijk, maar lijkt als enige bron van inspiratie te mager.[56] De dragers hebben bij Vitruvius namelijk een negatieve duiding als steunfiguren in de architectuur voor een galerij met drie etages (‘Porticus Persica’), in de vorm van gevangengenomen Perzische krijgers. In Breda spelen de steunfiguren veeleer een rol als herauten in het begrafenisritueel en hebben dus een veel positievere betekenis, die meer overeenkomt met het interessante grafmonument voor Don Juan van Aragon in Montserrat (bij Barcelona), dat wellicht

als een directe bron van inspiratie voor het Bredase monument kan worden aangemerkt.[57]

Het concept van het graf, met twee niveaus en *transi*-figuren op de onderzone, is afgeleid van de zogenaamde ‘dubbeldekkergraven’. Deze vertonen eenzelfde opbouw, maar met op het bovenste niveau de overledenen in volle glorie: gekleed naar hun status, met de tekenen van hun adellijke waardigheid en met de ogen geopend. In die vorm kunnen ze zowel liggend (‘gisant’) als geknield (‘priant’) worden uitgebeeld. Zo verbeeldden ze de twee lichamen van de overledenen, hun onvergankelijke, politieke lichaam (boven) en hun vergankelijke, aardse lichaam (beneden). De betekenis van deze grafmonumenten is duidelijk: hoewel het natuurlijke lichaam sterft en vergaat, blijft het politieke lichaam (dat wil zeggen: de macht en status van de gestorvene) voortbestaan.

280 Grafbeelden Engelbrecht II en Cimburga van Baden, als *transi's*, uit het noorden gezien (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907).

Het ontbreken van figuren op de bovenste dekplaat heeft ertoe geleid dat verschillende auteurs, met name Kalf, Van Luttervelt en Kloek, meenden dat het graf onvoltooid was. Hiervoor bestaat onvoldoende grond. Interessant is in dit verband de vergelijking met het grafmonument voor Reinoud III van Brederode in Vianen, dat korte tijd later ontstond. Hier vinden we eveneens een evidente afwijking van het traditionele schema: zowel op de onderzone als erboven zijn de figuren als *transis* afgebeeld: onderop een volledig vergaan lichaam, bovenop in vergelijkbare staat als de grafbeelden in Breda. Ook hier ontbreekt het politieke lichaam van de overledenen als grafbeeld, iets wat waarschijnlijk werd gecompenseerd door de aanwezigheid van de geknielde figuren van Reinoud III en zijn familie op een stenen retabel naast het graf. Wellicht speelde in Breda een dergelijke situatie, waarbij een retabel met de ‘levende beeltenis' van Engelbrecht II (of van Hendrik III) in de nabijheid van het grafmonument het politieke lichaam van de gestorvene(n) vertegenwoordigde. Er is wel gesuggereerd dat het drieluik met de Vinding van het Ware Kruis, uit Van Scorels werkplaats, de portretten van de stichters heeft getoond, maar daarvoor is onvoldoende bewijs (zie hoofdstuk 7). Ook kan worden gedacht aan de decoratie van de ramen, waar vermoedelijk Hendrik III in levende lijve was uitgebeeld op het meest westelijke raam (zie hoofdstuk 6).

Over de maker / ontwerper en de datering van het monument lopen de meningen sterk uiteen; Van Goor schreef het graf in 1744 zelfs nog aan Michelangelo toe, waaraan naderhand de fabel werd toegevoegd dat de beelden door Hendrik III uit

281 Praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, uit het noordwesten gezien (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1958).

282 Praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden, uit het zuidoosten gezien (foto RDMZ).

A

B

C

D

283 Details van Hannibal, zuidwestelijke drager van het praalgraf voor Engelbrecht **II** en Cimburga van Baden. **A** Voorzijde. **B** Achterzijde. **C** Harnas voorzijde (detail van A). **D** Harnas achterzijde (detail van B) (foto's RDMZ, G. de Hoog, 1906).

A

B

C

D
284 Dragers van het praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden. **A** Julius Caesar (l.) en Attilius Regulus. **B** Detail van Caesar (foto's RDMZ, G. de Hoog, 1907). **C** Rechter been van Philippus van Macedonië, de noordwestelijke drager. **D** Idem van Hannibal, de zuidwestellijke drager (foto's RDMZ, G.Th. Delemarre, 1958).

Rome waren meegebracht en dat ze oorspronkelijk door Michelangelo waren gehakt voor een pauselijk grafmonument. Latere auteurs namen terecht afstand van deze fantastische toeschrijving en opperden Tommaso Vincidor (Galland 1890), Pietro Torrigiani (Weisman 1904), Giambologna (als verbastering van Tommaso Vincidor da Bologna: Stracké 1886), Vincidor (Kalf 1912), Jan Mone (Roggen 1931, Van Gelder 1953), Jan Gossaert (Van Luttervelt 1962) en Jacques Dubroeucq (Coppens 1998) als mogelijke kandidaten. Voor de uitvoering is ook herhaaldelijk gewezen naar Zuid-Nederlandse beeldhouwers, onder meer uit Mechelen en Breda; Van Hooydonk opperde daarvoor de lokale steenhouwers Berthelmeus en Joseph de Wilde.

Voor de ontstaanstijd staan de volgende data vast: de voltooiing van het bouwkundig werk aan de Prinsenkapel omstreeks 1525 en een rekening uit 1534, waarin wordt betaald ‘om te vergulden de personagien ende ander albasten werck van den tumbe’.[58] In 1533 werden ook de gewelfschilderingen en de beglazing

285 Originele, bij de restauratie van 1951-1952 vernieuwde en bewaard gebleven fragmenten van het praalgraf voor Engelbrecht II en Cimburga van Baden. Het fragment linksboven en middenonder behoren aan elkaar en vormen de voet van Caesar. Collectie Grote Kerk (foto RDMZ, 2002).

voltooid, waardoor de plaatsing van een tombe mogelijk werd. Het ligt bovendien voor de hand dat Hendrik III pas na zijn terugkeer uit Spanje in 1530 opdracht gaf voor het grafmonument, al kan het idee voor dit initiatief natuurlijk veel eerder zijn geboren. Gegeven deze data ligt het voor de hand dat de opdracht voor het monument uit de beginjaren dertig stamt, terwijl het monument zelf omstreeks 1533 - na voltooiing van de schilderingen - daadwerkelijk werd geplaatst. Dat sluit dan goed aan bij de genoemde rekening voor het vergulden van de beelden en bij de overige activiteiten in het Herenkoor.

Grote restauratiecampagnes van de grafmonumenten begonnen pas in de negentiende eeuw, niet toevallig kort na de vorming van het koninkrijk. Onder koning Willem I ontstond er behoefte aan zorg om het funeraire erfgoed van de Oranje-Nassaus; de nieuwe soeverein besefte blijkbaar dat er een belang was om zijn positie historisch te legitimeren. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de restauratie van het grote praalgraf in Delft voor Willem de Zwijger omstreeks 1822, maar evenzeer uit de activiteiten in Breda van dezelfde tijd.[59] Op 26 november 1826 gaf koning Willem I toestemming tot het herstel en onderhoud van de graftombe van Engelbrecht II. Pikant en nieuw is dat deze restauratie niet langer werd betaald door de familie, maar ten laste kwam van het Departement van Binnenlandse Zaken. In de voorafgaande maanden had een speciale commissie zich gebogen over de herstelproblematiek van het monument en aanbevolen de Brusselse / Antwerpse beeldhouwer en professor van de Academie J. van Geel met dit werk te belasten. Uit een bericht van 23 november 1826 blijkt dat men het graf uitdrukkelijk zag als ‘nationaal gedenkteken’, dat bovendien nog steeds op naam stond van Michelangelo. Overigens werd door dezelfde commissie ook bepleit dat het Brederode-monument in Vianen zou worden hersteld. Op 16 januari 1827 werd een lijst met defecten opgesteld om inzicht te krijgen in de nodige herstelwerkzaamheden. Het blijkt voornamelijk om kleine, maar storende defecten aan het beeldhouwwerk te gaan, zoals afgebroken vingers en andere ontbrekende details of barsten in het albast. In de navolgende maanden werd besloten Van Geel uit te nodigen voor deze opdracht. Hij nam het werk in 1828 aan voor 2000 gulden, maar voltooide het niet in de gestelde termijn van acht maanden. De Belgische Opstand heeft daar ongetwijfeld een rol bij gespeeld, maar ook de zwakke geestelijke gesteldheid van de beeldhouwer. In 1829 was er nog contact over de plaatsing van de (nieuwe) wapenschildjes tussen de beeldhouwer en de plaatselijke ingenieur van Waterstaat A. de Geus. Van de overige herstelwerkzaamheden was nog niets te zien, wat reden was voor De Geus om hierover te rapporteren. Toch bleef de zaak liggen tot 1847, toen de beeldhouwer de minister verzocht om uitbetaling van zijn honorarium. Na

hernieuwde inspectie door Waterstaat bleek nog steeds veel van het aangenomen werk niet te zijn uitgevoerd. Uiteindelijk werd 75 gulden in mindering gebracht op Van Geels honorarium vanwege deze wanprestatie. De vraag is of er, naast de wapenschildjes, überhaupt herstelwerk aan de sculptuur heeft plaatsgevonden door Van Geel, die vanaf 1836 psychisch gestoord was en in 1852 overleed.

Het zou tot 1951 duren eer het grafmonument voor Engelbrecht II weer een restauratie onderging. Ditmaal een behandeling van zeer ingrijpende aard, bedoeld om de constructie van het ensemble te verbeteren. Nadat het monument was ontdaan van de ommanteling, die het ongeschonden door de oorlogsjaren had weten te loodsen, bleek dat de zettingen zodanig waren verergerd, dat er gevaar voor ineenstorting bestond. Er werd in januari 1951 alarm geslagen; wegens roestende doken in de schouders van de dragers, barsten in de ledematen en doorzakken van de zwartmarmeren dekplaat, die ook op twee (roestige) staven rustte. Röntgenonderzoek gaf inzicht in de constructie van het graf, want het bleek dat de dragende ijzeren doken van schouder tot voet door de knielende dragers liepen. Besloten werd tot een volledige demontage, die een aanvang nam op 2 mei 1951 met het lichten van de dekplaat. Deze was zo gescheurd dat voor vervanging werd gekozen. Het oorspronkelijke materiaal, Noir de Mazy, bleek nog gewonnen te kunnen worden. De nieuwe dekplaat werd geheel met de hand gehakt, naar het model van de oude plaat (afb. 512A). Een harnas van bronzen staven werd in sleuven in de onderzijde van de plaat gegoten.

De albasten dragers ondergingen bescheiden reparaties, waarvan de meest ingrijpende waren het vervangen van de linkervoet van Atilius Regulus en van een stuk van zijn neerhangende draperie (afb. 285 en 512B). Begin 1952 werd het graf weer gemonteerd, waarna nog allerlei kleine reparaties aan het beeldhouwwerk volgden. Van deze, naar toenmalige maatstaven voorbeeldige restauratie, werd zes jaar later verslag gedaan door J.A.L. Bom.[60]

FS

38 Drieluik met de vinding van het Ware Kruis

(zie hoofdstuk 7)

Jan van Scorel (en werkplaats), ca. 1535

Paneel, 232 × 261,5 cm (middenpaneel), 232 × 125 cm (zijluiken)

Materieel-technisch onderzoek
UV-opname in fluorescentie: details (de foto's worden bewaard op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie[61];
Infraroodreflectografie: AB 67 - AB 70:12 (de negatieven bevinden zich op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag)

Oudste afbeeldingen
1819 (Johannes Jelgerhuis, aquarel) (afb. 201); 1819 (Gerrit Lamberts, aquarel) (afb. 202); 1865 (Kannemans, Breda, foto) (afb. 277); 1888 (RDMZ, foto) (afb. 278); 1906 (anoniem, foto) (afb. 243)

Tentoonstellingen
Utrecht (1955), cat.nr. 60, 64-65 en 21, afb. 66-68; Utrecht / Douai (1977), cat.nr. 46, 116-120 en 9, 14, 21 en 37, afb. 86-92

Literatuur
Kalf (1912), 93-95, pl. XVII; Hoogewerff (1915), 409-410; Hoogewerff (1923), 83-83, afb. 54-57; Friedländer (1935), 200 (nr. 302), 142-143; Hoogewerff (1941), 131-137, afb. 67-68, 71; Hoogewerff (1936-1947), deel 4 (1941-1942), 147-153; Cerutti (1961), 40 (noot 253); Cerutti (1965), 11; Faries (1972), 95-98, 102, 136, 140, 177; Faries (1975), 108, 160, 182-193, 199, 200, 225, afb. 62a-65, 67-70; Friedländer (1975), 200 (nr. 302), 142-143, pl. 165; Van Asperen de Boer en Faries (1977); De Meyere (1981), 34, afb. 78-79; Van Hooydonk (1982), 126-127, afb. 57; Lucassen-Mackert (1985), 16, afb. 1; Amsterdam (1986), 88, 232-233, afb. 112a; Kloek, Halsema-Kubes en Baarsen (1986), 65, 66, afb. 101; Boon-Corthals (1989), 16; Miedema (1996), deel 3, 287; Van Wezel (1999), 75-76

Restauraties
1905 / 1907, Amsterdam, J.A. Hesterman[62]; 1922, Amsterdam, J.A. Hesterman[63]; 1961 / 1962, Den Haag, N. van Bohemen[64]

LH

39 Het Sacramentsretabel van Niervaart

(zie hoofdstuk 7)

Anoniem, ca. 1535

Paneel (populierenhout), 167 × 338 cm

Collectie
Breda's Museum, inv.nrs 1101 (retabel) en 306 (fragment) (sinds 1932)

Herkomst
1625-1857: Breda, Stadhuis (fragmenten)[65]; 1857-1932: Breda, Kathedrale Kerk van Sint Barbara (daarvoor Brugstraatse Kerk)[66]; 1860: Losse fragment wordt door J.A.J.W. van Hal, Breda op een veiling aangekocht en daarna geschonken aan de stad[67]

Materieel-technisch onderzoek
Infraroodreflectografie: AB 1237:16A - AB 1243: 36A (de negatieven bevinden zich op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag);

Röntgenonderzoek: Röntgen Technische Dienst, Rotterdam d.d. 19.9.1991 (de foto's bevinden zich in het Breda's Museum);
Verfmonsters: A 331 / 1-18 d.d. 17.7.1991, 18.9.1991 en 2.10.1991 (de verfmonsters bevinden zich in de collectie van J.R.J. van Asperen de Boer);
Dendrochronologie: Rapport P. Klein, Hamburg d.d. 23.2.1994 over de houtsoort (het rapport bevindt zich in de documentatie van het Breda's Museum)

Oudste afbeeldingen
Vóór 1912 (Kalf, afb. 116)

Tentoonstellingen
Den Bosch (1913), cat.nr. 36, 17-18; Den Bosch (1975-1976), cat.nrs 1 en 2, 7-9, afb. p. 6; Brussel (1984), cat.nr. 1.3, 24

Literatuur
Van Goor (1744), 89; Krüger (1872-1976), deel 3 (1875), 305-306; Van der Aura (1894), 105; Kalf (1912), 143-146, afb. 116 en 118; Hermans (1867), 2de stuk, 6 e.v.; Xavier Smits (1923), 145-148; Huysmans (1933), 21-24, afb. op 2 en 20; Enklaar (1937), 29-32; Cerutti (1939), 37 (noot 59); Van Mierlo (1939), deel 2, afb. tussen 232 en 233; Enklaar (1939), 139-143; Huysmans (1940) (a), 163-164; Huysmans (1940) (b), 182; Huysmans (1940) (c), 189; Huysmans (1940) (d), 203-204; Huysmans (1940) (f), 229; Huysmans (1940) (g), 236; Taxandria 24, 25-115 en 25, p. 12, 206 en 253 (fragment); Asselbergs en Huysmans (1955), 19-20, 101-111, afb. op 103; Cerutti (1960), 11, 17, 33 (noot 36); Cerutti (1965), 11; Cerutti e.a. (1976), 135, 297; Boon-Corthals (1989), 22-24, afb. op 23; Helmus (1991), 130, 138 (noot 13), afb. 9; Helmus (1994), 63-70, afb. 12-14

Restauraties
1857, Breda, P. Balmakers[68]; 1933, Den Haag, Adama en Schurink (fragment en retabel); 1962 / 1963, Den Haag, N. van Bohemen[69]; 1970, Scheveningen, N. van Bohemen[70]; 1977 / 1978, Scheveningen, N. van Bohemen[71]; 1992 / 1996, Amsterdam, M. Dooijes[72]

Opschriften
Het altaarstuk bestond oorspronkelijk uit 8 scènes die twee aan twee boven elkaar waren afgebeeld aan weerszijden van een voorstelling van een monstrans met eronder het opschrift ‘Ecce panis angelorum’ en de leden van de Broederschap van het heilig Sacrament. De scènes beeldden van links naar rechts, beginnend bij de bovenste rij, de wederwaardigheden uit van het Sacrament van Niervaart. Drie voorstellingen zijn geheel en één is voor de helft verloren gegaan. Onder elke voorstelling staan steeds drie verzen van vijf regels, die betrekking hebben op hetgeen is afgebeeld. De opschriften worden hier in chronologische volgorde gegeven. Waar ze ontbreken zijn ze

overgenomen uit het manuscript van de Broederschap waarin de volledige tekst, op twee strofen na, integraal is opgenomen.[73]

Eerste scène linksboven (verloren gegaan). Handschrift folio 25 recto.[74]

Ter eeren Gods lichaem om een betamen soet
Wiens misterie te zw[aer][75] om gronde*n* es
Sou ic gherne God geef d*at* ict rame*n* moet
In cort bedien daer vroecht bij ontbonde*n* es
Hoe d*at* tsacr*a*me*n*t op de Nieuvaert yerst vonde*n* es

Op die Nieuvaert in tijden voerleden
Plachmen groote moerneringe te doene
Tot welcker perochien in eender steede
Een goet ma*n* woende van moerwerck coene
Die daer genaemt was Jan Bautoene

Dees Jan Bautoene bij hem twee vrouwen
Inden moer staende wrocht seer diligent
Daer hi ond*er* deerde twas wond*er* o*m* scouwen
Want so ghijt noch hier scout present
Dat ghebenedide heilighe Sacrament

Tweede scène linksboven, opschrift volgens altaarstuk.

Tsacrame*n*t begost te bloeije*n*
Doe*n* hyt met*t*er hant ae*n*verde
He*t* ne meer e*n* dorst moeye*n*
Liet wed*er* valle*n* in derde
Soot die here begerde

Die vrouke*n*s liepe*n* op de nieuvart
De*n* pastore vo*n*de*n* sy sae*n*
Dmirakel hebbe*n* sij he*m* v*er*claert
En*de* hij is va*n* sto*n*den aen
Devotelyck d*er*werts ghegae*n*

Die pastor en tvolc vol c*om*mocie*n*
Kniele*n*de vut vuriger min*ne*n
Hief op tsacrame*n*t me*t* devocie*n*
Te deu*m* si*n*ge*n*de me*t* blie*n* sine*n*
En*de* brachte*n*t ter kerke*n* bin*ne*n

Derde scène rechtsboven (verloren gegaan). Handschrift folio 25 verso en 26 recto.[76]

Gheen scoe*n*d*er* mirakel in dusent jaren
Da*n* me*n* op die Nieuvaert dagelicx sach gescien
Waer doer thof va*n* Luyck begost te v*er*gae*n*
Hen grootelick v*er*wonderde van dien
Doende eenen aduocaet voer hen gebie*n*

Dees aduocaat doer tbeuel de inquisicie
En*de* ginck Jan*n*en Bautoen scerpelic interrog[e]ren
Machari*us* hiet hi hi crech suspicie
En*de* begost op tSacrament te murmureren
Dies ment daer sach m*et* eend*er* griffien p*ro*bere*n*

Daert Machari*us* dus proefde en*de* vijfmael sta[ck]
Qua*m* hen den ald*er* meesten gruwel an
Hi waert verwoet Tsacrament d*at* lack
Niet dan enckel bloet d*at* wt den wonden ra[n]
Soet gesien was bij menige*n* diuerschen ma*n*

Vierde scène rechtsboven, opschrift volgens altaarstuk.

Alst d*us* iam*m*erlijck was gheproeft
Wert ghestelt op sy*n* stede
En*de* heeft daer 1 1/2^{c} iaer ghetoeft
De nieuvaert noch stae*n*de i*n* vrede
En*de* es v*er*gae*n* doer swaters stuerhede

Doe*n* me*n* xiiii^{c} en*de* xxi screef
Brack dla*nt* i*n* twas iam*m*er groot
D*at*ter huys noch hof e*n* bleef
Veel me*n*sche*n* verdro*n*cke*n* e*n* bleve*n* doot
Sij ware*n* al i*n* groter noot

Veel dorpe*n* sto*n*de*n* i*n* dit la*n*t
Me*n* drefter doer wage*n* en*de* vee

Twas holla*n*t ee*n* costelijck [pant]
En*de* nu es een wilde z[ee]
Beter ca*m*p da*n* hals ontwe

Vijfde scène linksonder (verloren gegaan). In het handschrift folio 26 recto is alleen de eerste strofe bewaard gebleven.[77]

Ou*e*rmits d*at* Joncker Jan greue tot Nassouwe
Sijn heerlicheit vand*er* Nieuw*er*vae*r*t sach v*er*gaen
En veel pelgroms by tempeest queme*n* in rouwe
En*de* den Sacrament gheen eer en wart gedaen
Gynck hi by den bijsscop hier hem op beraen

Zesde scène linksonder. Opschrift volgens altaarstuk.

Ee*n* antwort is terstont gegeve*n*
Ae*n* graaf Ja*n* tot Breda here
En*de* hebbe*n* ene*n* brief ghescreve*n*
Me[t] de*n* bode reijse*n*de zere
Ee*n* trou bode [i]s wert grote ere

Twas graef Ja*n* ee*n* blide tydi*n*ge
Doe*n* hy de*n* bode hadde ghesie*n*
Sy*n* hert sto*n*t in v*er*blijdi*n*ge
Hor*en**de* des bisscops bedien
Scryve*n*de tsal alsoe gheschien

Des biscops raet accordeerde
Om te hale*n* tot Breda i*n*der kerke*n*
Dwelck graef Ja*n* c*on*firmeerde
Sa*n*t vut scutte*n* en*de* clerke*n*
Seer costelyck nader merke*n*

Zevende scène rechtsonder, slechts voor de helft bewaard gebleven. Het eerste en tweede vers volgens Handschrift, folio 26 verso.[78] Vervolgens het tweede opschrift dat slechts voor de helft bewaard is gebleven, en het derde op het altaarstuk.

Op die Nieuvaert tSac*ra*me*n*t ontfangen
Keerden sij wed*er* om m*et* blijden geest
Een dald*er* booste weer om tvolc te v*er*strange*n*
Rees va*n* stonden aen op noit sulc te*m*peest
Dies si alle*n* ter doot toe waren beureest

Joncker Jan graef tot Nassau in sine*n* persone
Met hem die geestelich*eit* twas Baudime
En*de* oic joffrou Mari die bloem va*n* Lone
Ontfinghent deuotelick sond*er* oxune
In p*ro*cessien gaende tgeheel co*m*mune

[...]st i*n* p*er*sone
[...]stelych*eit* twas badune
[...]ou marij va*n* love
[...]o*n*tfi*n*ge*n* so*n*d*er* oxune
[...]se*n*de uut commun*e*

An*no* xiiii^{c} xlix hier op let
Twas vo*e*r breda grote glorie
Wert met reve*ren*cie gheset
In de selve cijborie
Noch iaerlicx houde*n*de memorie

Achtste scène rechtsonder, opschrift volgens altaarstuk.

Veel miracule*n* de*n* boeck narreert
Hev*et* gedae*n* i*n* ald*er* sto*n*t
Ee*n*s deels hier ghefigurert
Veel me*n*sche*n* ghem*aect* ghesto*n*t
Me*n* salt u make*n* cont

Alle reliquie*n* ve*r*sae*m*t ae*n* scakule*n*
En sy*n* [b]ij dese*n* gee*n* co*m*paracie
Ghee*n* meerd*ere* va*n* miracule*n*
Da*n* got selve tes schoo*n* fo*n*dacie
En*de* be[q]ua[m]e va*n* administracie

O got o*n*de*r* schij*n* des broots
D*u*s wo*n*de*r*lijck ghevo*n*de*n* nu
Verlost ons des ewich doots
Roepe*n*de tot alle*n* u
Remissie va*n* alle*n* sonde*n* rou

LH

40 Het goede en slechte gebed

Onbekende meester, tweede kwart 16de eeuw

Secco, 177 × 230 cm

Literatuur
Van Gelder (1939), 9-11; Por (1943), 37-43; Wisselaar (1999)

Restauraties
(ontdekt in 1932) 1933

In de zogenaamde Niervaartkapel is aan de zuidzijde van de westelijke vrijstaande pijler een voorstelling van Christus aan het kruis in een bergachtig landschap te zien (afb. 286-288). De schildering is zwaar beschadigd. Het lichaam van Christus is nauwelijks bewaard gebleven. Alleen de benen en de wapperende lendendoek zijn nog duidelijk te onderscheiden. Ook het dwarshout van het kruis en de het ‘titulusbord’ zijn nog duidelijk herkenbaar. Aan de voet van het kruis knielen twee (onbekende) personen met gevouwen handen. Rechts zien we een vrouw. Zij is gekleed in een wit gewaad met een donkere mantel en draagt een wit kapje. Uit haar mond trekken lijnen naar de wonden van Christus. Links zien we een man, gekleed in een wit gewaad met paarsrode mantel. Uit zijn mond lopen ook lijnen, echter niet naar de wonden van Christus, maar naar vier scènes die achter de persoon zijn afgebeeld. Wat de scènes precies voorstellen, is niet meer geheel duidelijk te onderscheiden. Op grond van parallelle voorstellingen (zie hieronder) kan men stellen dat het hier gaat om, van onder naar boven, een huis, daarboven een grasland met hooischelven, vervolgens tonnen en zakken en geheel bovenaan kisten met goud en zilver.

De gehele voorstelling is omrand met een geelbruine sierrand. Aan de bovenzijde staat hierin een tekstband: ‘Super habudantia caritas est causa mortis cristi’ (Christus' overweldigende liefde is de reden van zijn dood).

Er zijn vele discussies geweest over de tekst onder de schildering.[79] Kalf vond uiteindelijk in een aan Bernardus ontleende passiepreek van Jacobus de Voragine de tweede regel van de tekst terug: ‘dura verba, duriora verbera, durissima vulnera’. Hij meende in de eerste regel ‘O bone Jheus qu.. bi.. passu est..’ te lezen. Dit zou,

zo dacht hij een verkorting van de aanhef van het citaat van Bernardus kunnen zijn. Het gehele citaat van Bernardus beschrijft Kalf:

> ‘O bone Jesu quam dulciter cum hominibus conversatus es, quam magna et abundantissima largitus iis es, quam dura et aspera pro iis passus es, dura verba, duriora verbera, durissima vulnera.’[80]

Als we de tekst in de Legenda Aurea lezen dan blijkt dat het laatste woord van de zin niet ‘vulnera’ is, maar ‘tormenta’.[81] Kalf meende echter dat de regel in Breda zou luiden: ‘O bone jhesu qu[i pro no]bis passu est / D[ura] verba, duriora verbera durissima vulnera’ (Oh goede Jezus die voor ons geleden heeft, ondraaglijk de woorden, ondragelijker de geselslagen, het meest ondragelijk uw wonden).[82]

De schildering is aangebracht in het nieuwe pastoorskoor dat waarschijnlijk in 1519 werd voltooid. Als *terminus ante quem* kan de datering 1566 dienen, toen de eerste beeldenstorm in de kerk plaats vond. Het is niet aannemelijk dat daarna nog een dergelijke schildering werd aangebracht. Deze datering correspondeert met de stijl van de schildering en de kledij van de personen. Van Gelder suggereerde een datering in de vroege zestiende eeuw, te vergelijken met een laat werk van Jacob Cornelisz. of een vroeg werk van Jan van Scorel.[83] Het door Van Scorel vervaardigde portret van Agatha van Schoonhoven in de collectie ‘Principe Doria Pamphili’ te Rome (1529) vertoont inderdaad een treffende gelijkenis met de vrouw op de Bredase schildering.[84] Maar ook het ‘portret van een vrouw’ van de hand van Maarten van Heemskerck - eveneens 1529 gedateerd -, dat zich bevindt in het Rijksmuseum in Amsterdam, kan goed met de Bredase dame worden vergeleken.[85]

Vrijwel direct na de vondst van de schildering in 1932 werd ze gerestaureerd, waarschijnlijk door Jacob Por. Por was een groot voorstander van behoudend restaureren; niet het bijschilderen, maar het conserveren stond voorop. Dit is goed te zien bij deze schildering. De zwaar beschadigde schildering is geconserveerd, zonder verdere pogingen tot bijwerken of aanvullen

In tegenstelling tot de stijl van de schildering, die goed te vergelijken is met de zestiende-eeuwse Hollandse schilderkunst, is de iconografie van de voorstelling uniek voor de Noordelijke Nederlanden. De man en vrouw die bidden voor het kruis verbeelden het ‘goede en slechte gebed’.[86] De ‘goede bidder’ denkt tijdens het gebed aan de wonden van Christus, de ‘slechte bidder’ heeft zijn gedachten echter bij alle aardse zaken die in de scènes achter hem zijn verbeeld. De voorstelling van het goede en slechte gebed is een laatmiddeleeuws vermaningbeeld. Priesters waarschuwden tegen het afdwalen van de gedachten tijdens het gebed, tegen ‘evagationes spiritus’.[87] Dit onderwerp treft men niet elders in Nederlandse kerken aan. In de Scandinavische landen komt de voorstelling echter vaker voor als muurschildering.[88]

Het is opvallend dat in de Bredase voorstelling een vrouw en een man zijn afgebeeld. Elders zijn steeds twee mannen afgebeeld,[89] vaak een geestelijke en een leek of een rijke en een arme man. In Breda lijkt deze tegenstelling geen rol te spelen. Ook zijn in Breda beide figuren aan de ‘verkeerde’ kant van Christus afgebeeld, de goede persoon knielt immers aan zijn linkerzijdem wat zeer ongebruikelijk is. Wellicht heeft de schilder een prent als voorbeeld in handen gehad. Bij prenten wordt de voorstelling die als voorbeeld diende vaak in spiegelbeeld afgedrukt. Bij de muurschildering zou het echter ook kunnen zijn dat de schilder een schets in spiegelbeeld op de muur drukte voor het vervaardigen van een ondertekening.

De plaats van het goede en slechte gebed in de kapel van het Heilig Sacrament van Niervaart is niet toevallig. Het ‘goede en slechte gebed’ wordt vaak afgebeeld in combinatie met een voorstelling van de ‘elevatio’ van de hostie of een voorstelling van Christus met de passiewerktuigen.[90] De combinatie van ‘het goede en slechte gebed’ met de voorstelling van het Heilig Sacrament was natuurlijk zeer geschikt voor deze kapel.

De moeilijk te lezen scènes achter de slechte bidder worden duidelijker wanneer we de voorstelling vergelijken met andere voorstellingen van het goede en slechte

gebed. Vrijwel altijd zijn ongeveer dezelfde zaken afgebeeld: een huis, paarden, kleding, kisten met goud, vaten, een vrouw, allemaal aardse goederen.

De iconografie van het onderwerp staat in de moraliserende traditie van de vijftiende eeuw, van boeken als *Speculum Humanae Salvationis*, *Bible moralisée of Ars Moriendi*. Deze boeken die geestelijken aanvankelijk gebruikten om de stervende bij te staan, kwamen in de veertiende en vijftiende eeuw meer en meer voor, op den duur in de vorm van geïllustreerde blokboeken, die ook gebruikt werden door leken. In deze blokboeken was op een serie houtsneden de strijd om een mens tussen engelen en boze geesten afgebeeld. De *Ars Moriendi* lijkt de belangrijkste bron voor het iconografisch thema van het goede en slechte gebed.[91] De lange versie van de *Ars Moriendi* bevat zes delen. Eén deel handelt over het weerstaan van de vijf verleidingen van de duivel: ongeloof, wanhoop, ongeduld, ijdelheid en gehechtheid aan aardse bezittingen.[92] Door de engel tegenover de duivel te plaatsen, ‘inspiratio’ (ingeving) tegenover ‘temptatio’ (bekoring), ontstaat een dramatisch effect. Tegenover de vijf bekoringen van de duivel staan de vijf ingevingen van de engel: hemelse legerscharen, de Triniteit, de Hemelkoningin, een menigte heiligen en natuurlijk de engelen die de

286 *Het goede en slechte gebed* (foto RDMZ, 1995).

287 *Het goede en slechte gebed* (foto RDMZ, anoniem (J. Por?), 1932).

stervende bijstaan in de beslissende ogenblikken. Nu zijn leven voorbij is, zullen zijn zonden hem worden vergeven als hij berouw toont en zijn vertrouwen richt op God. Dan staan de engelen klaar om zijn ziel op te vangen en te dragen naar de Verlosser.[93]

Deze gedachten worden geïllustreerd in elf taferelen, vijf voor de werken van de duivel, vijf voor de bijstand van de engel en tenslotte de overwinning van het Kruis, de goede dood. Telkens ligt de stervende man in bed en proberen engelen of duivels

288 Detail van *Het goede en slechte gebed* (foto RDMZ, J. Por, 1932).

zijn geest te verleiden. De negende afbeelding in de *Ars Moriendi* verbeeldt de vijfde verleiding van de duivel: de stervende man ligt in bed en drie demonen omringen hem. Eén wijst naar de groep mensen achter het bed, met als tekst op de banderol 'Provideas amicis' (zorg voor je vrienden). Een andere demon wijst naar een voorstelling links van het bed, met de woorden: 'Intende thesauro' (let op je schat). We zien daar een huis met een knecht en een paard. In de kelders van het huis vult een knecht een kruik met wijn uit de opgeslagen vaten.[94] Op sommige versies zien we boven, door een open venster, een hemd dat aan een horizontale stok is opgehangen en een zak met munten.[95] De scène is bedoeld om de stervende te verleiden met zijn aardse verworvenheden, waarvan hij moeilijk afstand kan doen. De schuren vol met vaten zijn afkomstig uit de parabel van de rijke dwaas (Lucas 12:16-21): de rijke man had zoveel opbrengst van zijn oogst dat hij grotere schuren ging bouwen om zijn graan en andere goederen in op te slaan, om daarna uit te rusten en genietend te drinken en eten. God spreekt echter tot hem: 'Dwaas, nog deze nacht komen ze je halen en wie krijgt dan al de bezittingen die jij hebt opgestapeld?'.

De vergelijking met het goede en slechte gebed is niet alleen de vermaning; de goederen waaraan de 'slechte bidder' denkt tijdens het gebed zijn direct overgenomen uit de *Ars Moriendi*. We zien hier niet alleen het huis met de vaten en paarden, zoals we op de voorbeelden van het thema terug zien. We zien ook prenten uit de *Ars Moriendi*, waarop kleding, munten en goud afgebeeld zijn, die ook op de achtergrond van het goede en slechte gebed zijn uitgebeeld. De vrouw met spiegel komt in de *Ars Moriendi* terug in de personen naast het bed.

De Bredase tafereeltjes achter de man zijn moeilijk te lezen. Zoals we gezien hebben

is een deel afkomstig uit de parabel van de rijke dwaas, die overgenomen werd in de *Ars Moriendi*, en waaraan andere elementen toegevoegd werden. Het lijkt zeer waarschijnlijk dat deze ook in Breda in de voorstellingen afgebeeld waren.[96] Het onderste tafereel zou inderdaad een huis kunnen uitbeelden. Het tweede, misschien wel het moeilijkst te lezen tafereel, zou een grasland kunnen zijn met hooischelven.[97] Wellicht waren er voorheen ook paarden in afgebeeld, maar de schildering is sterk beschadigd. In het derde vlak zijn inderdaad tonnen en zakken waar te nemen. Twee van de zakken zijn geopend, maar er zijn geen knechten te onderscheiden. De bovenste voorstelling is geen grafkelder met tombes, maar men ziet er kisten met goud en zilver.

KW / PIB

41 Christoffel

Onbekende meester, ca. 1535

Secco, 800 × 473 cm

Oudste afbeeldingen
1908 foto (afb. 291)

Literatuur
Keppel (1907), 49-54; Kalf (1912), 73-74, afb. 52

Restauraties
(ontdekt in 1906) 1906-1907 en 1956-1963

Op de westelijke sluitingswand van de zuiderzijbeuk, direct naast de hoofdingang, zien we een acht meter hoge schildering (afb. 289-290A-F). Deze schildering beeldt de legende van Christoffel (Christophorus, dat wil zeggen Christusdrager) uit. Het verhaal van Christoffel vinden we in de Legenda Aurea.[98] Christoffel was een reus die besloot in dienst te treden van de machtigste heer die hij kende. Hij trad eerst in dienst bij een machtige koning, maar merkte eens dat deze bang was voor de duivel. Daarop besloot hij zijn diensten aan te bieden aan de duivel, die op zijn beurt bang bleek te zijn voor het beeld van de gekruisigde Christus. Christoffel wilde daarom Christus zoeken en kwam in contact met een kluizenaar. Deze raadde hem aan om Christus te dienen door reizigers en pelgrims over een gevaarlijke rivier te dragen. In een stormachtige nacht vroeg een klein kind om over het water gedragen te worden. Tijdens deze overtocht merkte Christoffel dat het kind steeds zwaarder werd en slechts met grote moeite kon hij het veilig aan de overkant brengen. Daarop vertelde het kind dat het Jezus Christus zelf was, en dat hij zo zwaar was omdat hij de last van de hele wereld op zijn schouders torste.

Christoffel behoorde in de Middeleeuwen tot de groep van de bekende Veertien Noodhelpers. Als men de afbeelding van een noodhelper had gezien, was men er zeker van dat men op die dag geen onvoorziene dood zou sterven, dat wil zeggen een dood zonder de Heilige sacramenten te hebben ontvangen. Afbeeldingen van Sint Christoffel werden veelvuldig verspreid via kleine houtsneden, die men op reis bij zich had en die men thuis uitstalde. In de kerken werd zijn gedaante getoond door middel van een groot beeld of een muurschildering. De plaats waar men de

afbeelding aantreft is bijna altijd in de directe nabijheid van de uitgang van de kerk. Op die wijze kon men een blik op de heilige niet missen na een kerkbezoek.

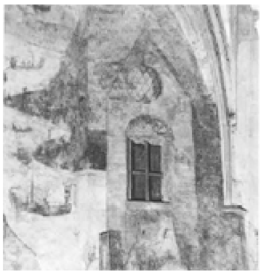
Centraal staat de grote reus Christoffel. Hij draagt een grote, wijde rode mantel die aan de binnenzijde groen gevoerd is. Daaronder heeft hij een geel onderkleed met een blauwe kraag. Dit onderkleed wordt op de borst door enkele riempjes bijeengehouden. Met de rechterhand trekt hij de mantel wat omhoog, opdat deze niet nat wordt door het water. In de rechterhand houdt hij een lange boomstronk die hem tot steun dient. Op het hoofd draagt hij een grijze tulband. Op zijn schouder zit het Christuskind, gekleed in een oranjerode, wijd opwaaiende mantel. Het heeft de rechterhand opgeheven in spreekgebaar, terwijl op de linker een blauwe wereldbol rust. De wereldbol is in drie delen verdeeld (verwijzing naar de drie werelddelen) en wordt bekroond door een rood kruis. Christoffel waadt door het golvende water. In het water ziet men vissen en dolfijnen. Rechts op de voorstelling knielt de kluizenaar

289 *Christoffel* (foto RDMZ, 2002).

voor een kapelletje, gekleed in een grijsbruine pij met een geelgrijze hoofddoek. Hij houdt een lantaarn in de handen om zo een lichtbaken te zijn voor Christoffel. Het raam van het kapelletje is een werkelijk bestaand venster dat zich in de traptoren bevindt. Rots- en bergpartijen op de voorgrond, halverwege en bovenaan de schildering vormen een coulisselandschap. Een brede rivier stroomt naar de horizon. Het water van de rivier is donker op de voorgrond en wordt verder weg steeds lichter om uiteindelijk over te gaan in de luchtpartij. Het coulisselandschap en de kleurverandering van het water dragen bij tot een grote perspectivische diepte. Op de rivier varen tal van grote en kleinere boten. De grootste, met een omvangrijke bemanning, nadert de kust; enige mannen varen met een roeiboot naar de oever. Een ander vaartuig is met de visvangst bezig; het net wordt door een paard naar de oever getrokken. Op de oever zelf is het druk. Van Keppel kon in 1907 waterdraagsters, soldaten, ruiters en marskramers onderscheiden.

Op de rotspartijen op de voorgrond treffen we rechts een aapachtig beest dat op zijn voorpoten staat. De staart steekt omhoog en de mannelijke geslachtsdelen zijn duidelijk herkenbaar. Links van de aap zit een reigerachtige vogel op een tak. Meer naar onderen zit een drietal dwergachtige gedrochten verscholen in het landschap. Het voorste figuurtje heeft geen armen en nek. Op de linkerrots slokt een fantasiewezen een vis op.

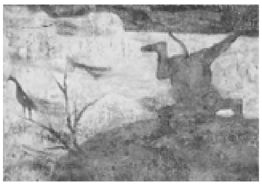
Het situeren van de Christoffel-legende in een weids landschap met een rivier waarop boten varen en in het water vissen te zien zijn (en op een aantal plaatsen een zeemeermin als symbool van de ‘verleiding’) is gebruikelijk aan het eind van de vijftiende en in het begin van de zestiende eeuw. Voorbeelden daarvan treffen we onder andere aan in de Sint-Maartenskerk te Zaltbommel (tweemaal) en in de Nederlandse Hervormde kerk van Buurmalsen.[99] Opmerkelijk en uniek in Breda zijn de monstertjes en figuren die sterk doen denken aan het werk van de Bossche schilder Jheronymus Bosch (ca. 1450-1516). Veel prenten, gebaseerd en geïnspireerd op het



A

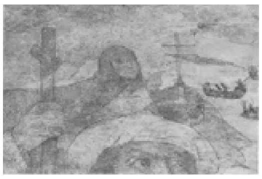
B

C



D

E



F

290 Details van *Christoffel* (foto's RDMZ, 1965: **A-C;** 2002: **D-F**).

291 *Christoffel* (foto RDMZ, G. de Hoog, 1908).

292 *Christoffel* (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1955).

werk van Bosch, hebben bijgedragen aan de grote verspreiding en navolging van zijn werk. Het op de voorpoten staande aapje, maar dan op de rug gezien, treffen we aan linksonder op een kopergravure van Alart du Hameel (1449-1509) met de voorstelling van de legende van Christoffel.[100] Ook ziet men op deze prent gedrochtachtige wezens in de trant van de Bredase schildering. Er is geen sprake van direct kopieerwerk, maar de inspiratiebron is overduidelijk. De Christoffelschildering kan overigens pas na 1535 zijn aangebracht, omdat toen dit gedeelte van de kerk werd voltooid.

Sinds de verwijdering van de witsellaag in 1906 is de schildering verschillende malen gerestaureerd. De eerste restauratie werd vrijwel direct in 1906 en 1907 uitgevoerd door P. Helwegen, verbonden aan de werkplaats van P.J.H. Cuypers te Roermond. Na verwijdering van de witsellagen hechtte hij enige bladders en dichtte enkele scheuren in de pleisterlaag. Aan de rechterzijde van de schildering bleek dat deze in het verleden was overgeschilderd, waarbij voorstellingen waren verplaatst en gewijzigd. Zo vond Helwegen tweemaal een kapel en tweemaal een monnik, zonder onderling verband. Deze overschildering bleek gemakkelijk te verwijderen. De oorspronkelijke kleuren waren verbleekt, maar overal nog voldoende aanwezig. Het ‘bijwerken’ beperkte zich tot fixeren en het ‘pointilleren’ van de herstelde plaatsen.[101] Een foto uit 1908 (afb. 291) laat de toestand van de schildering zien na deze restauratie. Bij het bekijken van deze foto rijst toch enige twijfel over de terughoudendheid bij de restauratie van Helwegen. Met name het Christuskind lijkt qua stijl niet erg middeleeuws te zijn. Toen Rovers in 1956 begon met het conserveren van de schildering meende hij dat Por bij een eerdere restauratie te veel had ‘gerestaureerd’. Of Por inderdaad in de jaren dertig, toen hij aan de Bredase schilderingen werkte, ook de Christoffelschildering restaureerde is niet bekend. Een foto uit 1955 (afb. 292) toont een Christoffel zonder hoofd en van het Christuskind is alleen de wereldbol nog zichtbaar. Wellicht heeft Rovers, voordat hij zich in 1956 ‘officieel’ met de restauratie bezighield, de door Helwegen bijgeschilderde partijen reeds verwijderd. Het is echter waarschijnlijker dat deze gedeelten door vochtschade verloren gegaan waren. Rovers heeft zich in ieder geval sinds 1956 veelvuldig met de Christoffelschildering beziggehouden. Daarbij heeft hij de gezichten van Christoffel en het Christuskind weer volledig ingeschilderd zoals deze in 1906/1907 door Helwegen waren aangebracht. In 1963 rondde hij de restauratie af. Hij heeft veel eigen werk aan de oorspronkelijke schildering toegevoegd, waardoor de grote Christoffel een ‘plat-gerestaureerd’ primitief karakter heeft gekregen en sommige onderdelen van de voorstelling in elkaar zijn overgelopen.[102]
KW / PIB

42 Tapijtschildering, opgehouden door engelen, en Twee weiden met vee

Onbekende schilder, ca. 1540-1550

Secco, ca. 100 × 100 cm

Literatuur
Kalf (1912), 82

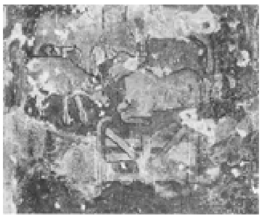
Restauraties
(ontdekt in 1903) 1903 (fixering)

De tweede koorpijler aan de zuidzijde (vanuit het westen geteld) is aan de kant van de kooromgang beschilderd met een voorstelling van twee engelen die een rood tapijt ophouden (afb. 293-295A-C). Waarschijnlijk vormde dit tapijt de achtergrond van een hier geplaatst beeld, als parallel van de geschilderde Jacobusvoorstelling aan de andere zijde. Enige met lood gevulde dookgaten wijzen de plaats aan waar vermoedelijk een console voor een beeld aan bevestigd is geweest. Het tapijt is in feller rood omkaderd, met links en rechts van de omkadering nog een okergele strook. Het tapijt 'overlapt' aan de onderzijde het daar aanwezige wijdingskruis.

Op het tapijt, ongeveer op ooghoogte, zien we een opmerkelijke schildering, die in een latere periode op het tapijt geschilderd is. In een rechthoekig, voornamelijk groen veld zien we aan de onderzijde een aantal dieren achter een hek (afb. 294A-B). Links

293 *Tapijtschildering, opgehouden door engelen* (foto RDMZ, 2001).

A



B

294 *Twee weiden met vee*. **A** Overzicht. **B** Detail (foto's RDMZ, 1987).

zijn een koe of een os en een drietal andere dieren afgebeeld, waaronder mogelijk een geit en een ezel, en rechts zien we een zevental schapen. Het bovenste gedeelte van de weide lijkt gevuld te zijn met een patroon van rode bloemen. Midden in de schildering is een grote gele bol afgebeeld. De functie en betekenis van deze bol is geheel onduidelijk. De schildering bevindt zich rechts van de grote schildering met scharen, behorend bij een altaar van het lakenkopersgilde. In samenhang hiermee heeft deze schildering hoogstwaarschijnlijk betrekking op het in Breda aanwezige ambacht van de 'droogscheerders'.[103]

De schilderingen zijn moeilijk te dateren. Kalf meende dat de schildering 'het karakter van het midden van de vijftiende eeuw' draagt.[104] De tapijtschildering zal echter pas na 1540 - het jaar waarin de kooromgang werd voltooid - tot stand zijn gekomen. Enige verwantschap met andere muurschilderingen heeft deze schildering niet. De voorstelling van de weide met dieren is in ieder geval later over het tapijt heen geschilderd.

A

B

C

295 Details van *Tapijtschildering, opgehouden door engelen*. **A** en **C** Linker en rechter engel (foto's RDMZ, J. Por, 1932). **B** Linker engel (foto RDMZ, 2001).

296 *Lakenscharen* (foto RDMZ, 2002).

43 Lakenscharen

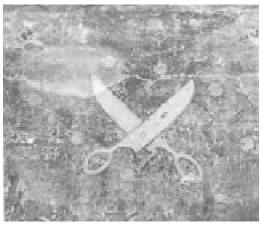
Onbekende schilder, tweede kwart 16de eeuw

Secco, ca. 300 × 400 cm
(ontdekt in 1904-1910)

In de tweede travee (vanuit westelijke richting) van de kooromgang zien we op de zuidelijke koorwand drie gele scharen op een groene achtergrond (afb. 296-297). Het groene veld loopt aan weerszijden tot halverwege de flankerende pijlers. Het is waarschijnlijk dat tegen deze wand een altaar van het lakenkopersgilde heeft gestaan. Gildes waren belangrijke opdrachtgevers in kerken. De meeste gilden hadden een eigen altaar in de kerk. Vaak hadden altaren een altaarstuk in de vorm van een geschilderd paneel. Soms werd echter voor de goedkopere variant in de vorm van een muurschildering gekozen. De muurschildering van de (laken)scharen diende op deze wijze als achtergrond van het altaar.

Van Keppel citeert een rekeningpost uit 1604-1605:

> 'Item betaelt Leurens van den plas van het swert loofwerck om de schilderije vand cleedermaekers te maeken XXXst. ende van op te setten ende vast te maeken te samen volgende de quitancie II Rgl.'[105]



297 Detail *Lakenscharen* (foto RDMZ, 2002).

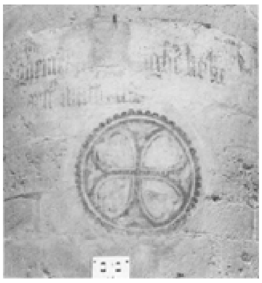
Deze 'schilderije' heeft echter niets met de muurschildering met de scharen te maken. Het zal in de rekeningpost eerder een schilderij betreffen. Er is immers geen zwart loofwerk om de muurschildering heen te zien.

Op het gewelf van de tweede travee (gerekend vanaf het westen) van de noordelijke zijbeuk in de Sint-Maartenskerk te Zaltbommel bevinden zich aan weerszijden van de Maagd met de Eenhoorn wapens met een gewone en een schapenschaar. Ook deze scharen moeten betrekking hebben op een gildenaltaar op deze plaats in de kerk.[106]

De schildering in Breda, die zich bevindt in de ruimte van het oude pastoorskoor, zal pas zijn aangebracht nadat in 1519 het nieuwe pastoorskoor was gebouwd en het oude pastoorskoor deel ging uitmaken van de nieuwe kooromgang, waarvan de bouw in 1526 een aanvang nam.

KW / PIB

44 Twaalf Artikelen van het Geloof en andere fragmenten van schilderingen op de pijlers van het schip



298 Wijdingskruis in de vorm van een vierpas op een van de pijlers van het schip (foto RDMZ, 1995).

Onbekende schilders, 16de eeuw (?)

Secco

Op de pijlers van het koor bevinden zich wijdingskruisen in de vorm van een vierpas (afb. 298). Ze zijn in rood uitgevoerd en ingeschreven in een zwarte gekartelde cirkel. Wijdingskruisen, twaalf in getal, verwijzend naar de Twaalf Apostelen die het fundament van de Kerk vormen, werden aangebracht bij de inwijding van het kerkgebouw, direct na de bouw of wanneer het kerkgebouw een renovatie had ondergaan. Mogelijkerwijs zijn ze aangebracht nadat in 1537 het schip was voltooid. Boven de wijdingskruisen zijn vaag en fragmentarisch teksten te onderscheiden. Reconstruerend kan men onder andere aan de noordzijde van de zuidoostelijke vieringpijler lezen: (ik geloof) 'in God den vader Almachtig'. Op de zuidzijde van de noordwestelijke pijler leest men: 'Ik geloof in de heilighe Geest'. Op de pijler ten oosten daarvan: 'ghemeenschap [...]ighe kerke'.[107]

Er is hier dus duidelijk sprake van de Twaalf Artikelen van het Geloof. De reeks liep vanaf de zuidoostelijke pijler westwaarts, om te eindigen op de noordoostelijke pijler. Het is waarschijnlijk dat deze teksten gecombineerd waren met de gestalten van de Twaalf Apostelen. Tegen de pijlers van het schip waren vanaf 1538 de beelden van de Twaalf Apostelen aangebracht. Deze beelden werden zowel in 1566 als rond 1580 vernield, maar snel weer hersteld. In mei 1591 werden de beelden definitief verwijderd.[108] De aanwezigheid van enkele dookbouten, mogelijk gebruikt om de beelden te bevestigen aan de pijlers, staaft dit.

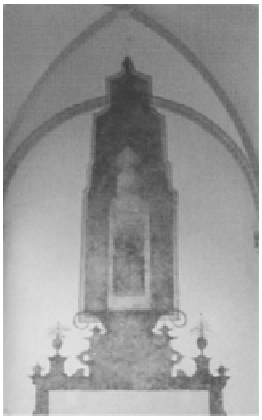
Het afbeelden van de gestalten van de twaalf apostelen was in de late middeleeuwen zeer gebruikelijk.[109] Geschilderd komt men de reeks tegen op de pijlers van het schip, op de muurvlakken boven de scheibogen of op de muurvlakken tussen de ramen van het koor. In het koor treffen we de apostelen in een negental kerken aan.[110] Opvallend is dat het thema vooral in de provincies Gelderland en Overijssel als monumentale schildering is aangebracht. Culturele contacten met Westfalen en het gebied van de Nederrijn, waar wij het thema eveneens regelmatig aantreffen, zullen hiervan een belangrijke reden zijn. Een aantal keren zijn de apostelen voorzien van een tekstbanderol waarop één van de 'Twaalf Artikelen van het Geloof' te lezen is (gewoonlijk in het Latijn). Dit is gebaseerd op een legende volgens welke de apostelen, voordat ze uit elkaar gingen, ieder één van de artikelen uitsprak. De priesters in het Bisdom Utrecht hadden in de vijftiende eeuw de verplichting om in de parochiekerken op alle zondagen de Twaalf Artikelen van het Geloof uit te leggen. Schilderingen (of beelden) van de twaalf apostelen al dan niet

met hun credoverzen konden daarbij een goede visuele ondersteuning zijn en een voortdurende herinnering en aanmaning. Een apostelreeks roept immers in herinnering dat de Kerk is gebouwd op het fundament van de apostelen (Paulus, Eph. 2:20) en dat op de wanden van het Hemels Jeruzalem de namen van de twaalf apostelen te lezen staan (Apoc. 21, 14). In de gedachtegang van de middeleeuwer was het kerkgebouw een bescheiden afspiegeling van het Hemels Jeruzalem.[111]

Er doet zich bij de interpretatie van de teksten in Breda een probleem voor. Gewoonlijk hebben de apostelen, zoals gezegd, een tekstbanderol met daarop telkens een van de Artikelen van het Geloof. Voor zover bekend zijn deze artikelen altijd in het Latijn geschreven. In Breda hebben we te maken met een Nederlandse tekst. Een Nederlandse tekst past eerder in de reformatorische periode. De boodschap van de apostelreeks bleef in de reformatorische periode immers actueel en boette ook niets aan betekenis in, zij het dat op de wanden en pijlers geschilderde teksten en tekstborden met de Twaalf Artikelen van het Geloof de plaats innamen van de apostelfiguren. Zo werd in Harderwijk, waar de apostelschilderingen bij het invoeren van de Reformatie waren overgewit, in 1620 aan de kerkvoogden het verzoek gericht om weer enige versieringen te mogen aanbrengen. Na verkregen toestemming werden op dezelfde pijlers waar eerst de apostelgestalten hun geloofswaarheden verkondigden, cartouches geschilderd met daarbinnen de belijdenisteksten.[112]

In Breda zouden de apostelbeelden tekstbanderollen gehad kunnen hebben. Toen bij de komst van de Reformatie deze beelden verwijderd werden, zou men de teksten van de Twaalf Artikelen rechtstreeks op de pijlers aangebracht kunnen hebben. Toch

A



B

299 Schaduwschilderingen. **A** Oostwand pastoorskoor. **B** Oostwand van de oostelijke travee van het Onze-Lieve-Vrouwekoor (foto G. van Wezel, 2002).

is er een reden om aan deze theorie te twijfelen. De teksten in Breda zijn uitgevoerd in laatgotisch schrift, terwijl de Reformatorische teksten gewoonlijk zijn uitgevoerd in Romeinse kapitalen. Dit wijst erop dat de teksten in Breda waarschijnlijk toch nog pre-reformatorisch zijn en dat we in Breda een uniek voorbeeld hebben van een (verdwenen) beeldenreeks in combinatie met gotische onderschriften.

In de zuidelijke zijbeuk hebben op de kolommen tussen schip en zijbeuk mogelijk de geschilderde gestalten gestaan van een aantal heiligen. Op de derde pijler ziet men een horizontaal zwaard op een groene ondergrond. Wanneer men zich daar een heiligengestalte bij voorstelt zou dit zwaard zich bevinden ter hoogte van de hals. Het groen kan wijzen op een groene draperie als achtergrond voor de heilige. Op grond van dit alles zou men kunnen denken aan een afbeelding van de heilige Lucia, een vierde-eeuwse martelares uit Syracuse, die gemarteld en gedood werd doordat een beulsknecht met een zwaard haar hals doorstak. Zij wordt vereerd als patrones tegen oogkwalen. Aan de voeten van Lucia is nog een silhouet van een geknield stichtersfiguur met een gekrulde tekstbanderol te onderscheiden.

Op de tweede pijler is een gedeelte te zien van een gele nimbus. Ook dit wijst op de aanwezigheid van een heiligenfiguur.

Op de zuidoostelijke vieringpijler zijn restjes te ontwaren van geel franje. Dit zou wijzen op de aanwezigheid van een geschilderde doek achter een geschilderde heilige of een heiligenbeeld.

Verder zijn er nog kleine fragmentjes, waaronder een leeuwenkop. Al deze kleine restanten dienen nog eens goed bestudeerd te worden (waaronder materiaaltechnisch onderzoek en onderzoek naar de lagen waarop geschilderd is) om structuur te kunnen aanbrengen in de periodisering van deze fragmenten om zo de onderlinge samenhang te reconstrueren.

KW / PlB

45 Schaduwschilderingen

Onbekende schilders, tweede helft 16de eeuw

Secco

Rond het midden van de zestiende eeuw werd het mode om grijszwarte vlakken rondom de nieuwe monumenten te schilderen als een soort schaduwschildering. Dergelijke schilderingen worden ook wel ‘contourschilderingen’ genoemd. We zien deze decoraties in Breda op de plaats waar vroeger altaren hebben gestaan, zoals in de Onze-Lieve-Vrouwekapel (afb. 299B), het pastoorskoor (afb. 299A) en waar eertijds een epitaaf was aangebracht.

Het epitaaf voor Jan van Dendermonde (cat.nr. 63) is nog aanwezig met de bijbehorende schaduwschildering. Deze epitaaf is aangebracht in 1555, waardoor ook

300 Schaduwschildering rond de toegang naar de zogenaamde kapitelzaal (foto RDMZ, 2002).

301 Schaduwschildering rond een dichtgemetselde toegang in de kooromgang (foto RDMZ, 2002).

de schaduwschildering is gedateerd. De vorm van het monument wordt gevolgd, maar tegelijkertijd is er een contrast doordat de rechte vormen van het epitaaf gecombineerd worden met de ronde vormentaal van de schaduwschildering. Het epitaaf wordt door de schaduwschildering niet alleen duidelijk gemarkeerd maar ook monumentaler gemaakt.[113]

Grijszwarte decoraties zijn ook aangebracht boven de twee deuren in de zuidelijke kooromgang (afb. 301A en 323) om daarmee de deur te accentueren en de toegang monumentaler te doen lijken, en rond de dichtgemetselde toegang in de kooromgang (afb. 301B).

De vormentaal die bij deze schaduwschilderingen wordt gebruikt, is ontleend aan zestiende-eeuwse ornamentprenten, zonder dat men direct een duidelijk voorbeeld in zijn totaliteit kan aanwijzen. Er is veeleer ‘eclectisch’ gebruik gemaakt van de diverse decoratieve elementen op dergelijke prenten.[114] Met name prenten van Jacob Floris (1524-1581) en Hans Vredeman de Vries (1527-1604) hebben een belangrijke bijdrage geleverd aan de verspreiding van dergelijke renaissancemotieven.

PIB

46 De renaissancebouwsculptuur van de kooromgang en van de sacristie

Onbekende beeldhouwer(s) (Andrien de Seron?), ca. 1534-1536

Ledesteen

Oudste afbeeldingen
1888/1889 (RDMZ, foto's) (afb. 306A-C, 311-312)

Literatuur
Vermeulen, deel 2 (1931), 130, 221; IJsseling (1968); Van Hooydonk (1995), 102-104; Van Wezel (1999)

Restauraties
1918 e.v.

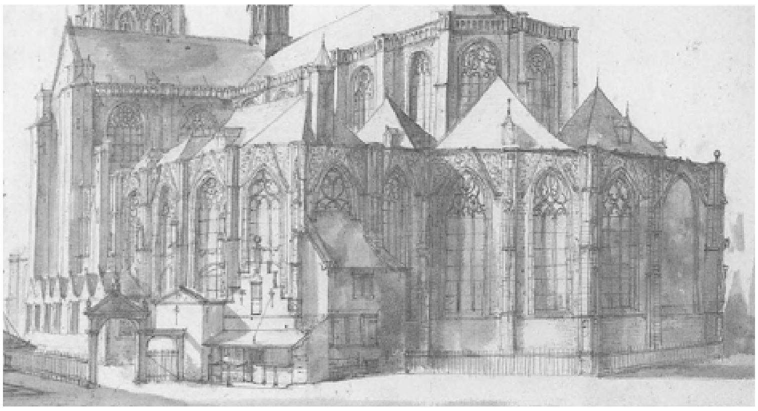
In 1526 werd begonnen met de bouw van de kooromgang, nadat het nieuwe pastoorskoor en het nieuwe Herenkoor omstreeks 1520 respectievelijk 1526 waren voltooid (zie hoofdstuk 1 en 6). In 1536 was de bouw van de kooromgang al zo ver gevorderd dat een glazenier aan het werk kon. In een rekening wordt vermeld:

> ‘Item gegeven Lambrecht Diericxsz die glaesmaker van gelaesen te stoppen achter aen den thoren end in den pandt 14 st.’.[115]

Vanaf 1526 werd in het verlengde van het pastoorskoor ook een nieuwe sacristie met een verdieping gebouwd. Die verdieping werd echter pas heel veel later, in 1990-1991 (!) in historiserende stijl voltooid. Ze wordt nu overigens vaak kapittelzaal genoemd, maar er zijn geen bronnen waaruit blijkt dat deze ruimte daadwerkelijk als zodanig was bedoeld. Behalve de verdieping van de sacristie werden ook het pastoorskoor, de sacristie en de kooromgang niet afgebouwd; ze bleven zonder balustrade met wimberg- en steunbeerbekroningen. Deze onvoltooide staat van de

oostpartij is goed te zien op de tekening van Beerstraten uit omstreeks 1650 (afb. 302).

Waarom de bouw niet werd voltooid, is onbekend. Als reden is wel de verandering van bouwstijl genoemd. Toen men in de laatste fase van de bouw van de kooromgang besloten had renaissanceornamentiek toe te passen, zou men niet direct hebben geweten hoe de balustradezone in de nieuwe stijl afgebouwd moest worden en van uitstel zou uiteindelijk afstel zijn gekomen.[116] Het is echter de vraag of men er daadwerkelijk van heeft afgezien de architectonische structuur in gotische stijl te voltooien. De in renaissancestijl uitgevoerde delen bleven beperkt tot bouwsculptuur, zoals wimberg- en zwikvullingen, die zelfs deels achter gotische hogels schuil gaan. Niet alleen de balustradezone bleef onvoltooid, ook drie traveeën van de apsislichtbeuk werden pas in 1651 met natuursteen bekleed. En de traceringen en de balustrades ter plaatse van de twee westelijke traveeën van het schip van de kerk werden ook pas veel later aangebracht, en dan nog in soberder vorm, of in goedkoper materiaal (zie



302 De koorpartij gezien vanuit het zuidoosten. Detail van de tekening van J.A. Beerstraten (zie afb. 8).

hoofdstuk 1). In 1543 werd nog wel de begane grond van de toren overwelfd. Dat de kerk niet in de zestiende eeuw werd afgebouwd had waarschijnlijk dus niet te maken met een gebrek aan kennis over het voltooien van onderdelen in renaissancestijl. De oorzaak zal eerder een gebrek aan voldoende financiële middelen zijn geweest.

Dat de financiële situatie van de kerk niet rooskleurig was, wordt bevestigd door het verzoek van Mencía de Mendoza aan haar echtgenoot om bij te dragen in de kosten van de de bouw van de kooromgang.[117] Of Hendrik III dat ook heeft gedaan is niet bekend, maar waarschijnlijk is dat niet. Ook een verzoek van zijn broer Wilhelm tot financiële ondersteuning voor bouwwerkzaamheden aan zijn kasteel te Dillenburg werd slechts ternauwernood en dan nog over een lange periode gehonoreerd. Toen de kostbare decoratie en inrichting van het Herenkoor in 1534 waren voltooid, vereisten de nog bij lange na niet voltooide aanleg en bouw van het geheel nieuwe *palazzo in fortezza* voor Hendrik III zeer veel geld. In 1532 was de bouw van dit paleis gestart ter vervanging van het bouwvallige, middeleeuwse kasteel in Breda; in 1534 startte men met de bouw van het zuidoostelijke bolwerk en de courtine, voorzien van een poort en wandelgalerij in renaissancestijl naar ontwerp van Vincidor da Bologna. In april 1536 begon de bouw van het paleis zelf, maar de eerste fase werd in 1538 onderbroken door het onverwachte overlijden van Hendrik III.

Ook de stad kon niet makkelijk bijdragen aan de bouw; zij kampte met de nasleep van de grote stadsbrand van 1534, die een grote financiële belasting moet zijn geweest. Al had deze brand geen gevaar opgeleverd voor de kerk, er waren wel ongeveer 580 van de 740 huizen in vlammen opgegaan. Tot slot kostte ook de aanleg van de nieuwe vesting rond Breda tussen 1531 en 1547 de stad veel geld. Waarschijnlijk stond de kerk tijdens de eindfase van de bouw dus geheel zelf voor de kosten.

De Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda is niet de enige kerk, waarbij men tijdens de eindfase van de bouw, zo rond het tweede kwart van de zestiende eeuw, voor de structuur en ornamentiek overging op de renaissancestijl. Een bekend voorbeeld uit Frankrijk is de Sint-Pieterskerk in Caen. Ook in de Noordelijke Nederlanden zijn voorbeelden te vinden, rond 1540 bij het noordtransept van de Nieuwe Kerk in Amsterdam en bij de zuidtranseptgevel van de Sint-Elisabethskerk in Grave. Een voorbeeld in de Zuidelijke Nederlanden is de paleiskapel van Karel V te Brussel van omstreeks 1550.[118]

Omdat tijdens de eindfase van de bouw renaissancebouwsculptuur werd toegepast kan de volgorde van de bouw van de kooromgang en de sacristie zeer goed worden gereconstrueerd. In hoofdstuk 6 is al vermeld, dat tegelijk met de bouw van het nieuwe Herenkoor ook de gevel van de noordwestelijke, op het oude Herenkoor

303 De kerk gezien uit het zuidoosten (foto anoniem, tussen ca. 1920-1930, collectie RDMZ).

aansluitende travee van de kooromgang werd gebouwd. Deze travee werd in 1526 voltooid en bevat dan ook nog geen renaissancebouwsculptuur. Hetzelfde doet zich voor bij de westelijke travee van de sacristie aan de zuidzijde. Dat de zwikvullingen van deze travee niet in renaissancestijl zijn uitgevoerd, zoals die van de oostelijke travee en de sluiting van de sacristie, duidt er op dat een deel van de gevel van de westelijke travee al bij de bouw van het pastoorskoor tot stand was gekomen. Toen bij de bouw van de sacristie de verdiepingsvloer werd gerealiseerd, kon men ook bij de westelijke travee - zoals bij de overige traveeën - onder de afzaat van de bovenste vensters het ornament in renaissancestijl uitvoeren. Waarschijnlijk werd de sacristie tegelijk met de kooromgang in 1526 gefundeerd. De bouw van beide verliep dus in één fase, in verticale richting. Toen de bouw ongeveer voor tweederde was gevorderd, waarschijnlijk rond 1534, heeft men blijkbaar besloten delen van de ornamentiek in renaissancestijl uit te voeren. Dit gebeurde, zoals gezegd, bij de sacristie ter hoogte van de verdieping en verder in de wimberg- en zwikvullingen (uitgezonderd dus bij de westelijke travee) en bij de kooromgang eveneens in de wimberg- en zwikvullingen en ook bij de bekroning van de bovenste geleding van de steunberen (onder de niet gebouwde balustrade) halverwege de gevels van de koorsluiting, die minder zwaar werden uitgevoerd dan de steunberen op de hoeken.

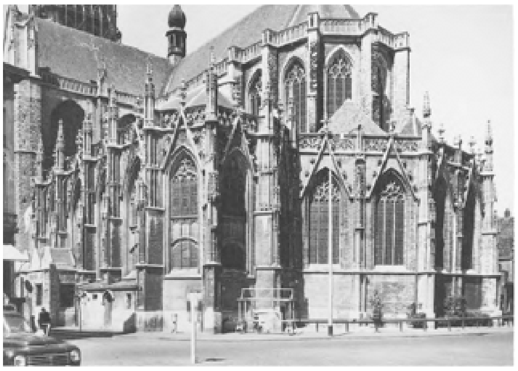
De ontwerper van de renaissanceornamentiek is niet bekend. Het ligt voor de hand te denken aan Tommaso Vincidor da Bologna, want die was ook betrokken bij de decoratie van het Herenkoor in de periode 1530/31-1534 en leverde het ontwerp voor het nieuwe paleis van Hendrik III, dat onder zijn leiding werd gebouwd vanaf 1536. Vincidor was dus in Breda werkzaam vanaf omstreeks 1530 tot in ieder geval 1538, het jaar dat Hendrik III overleed. Voor de bouw van het paleis was zelfs een eigen bouwloods aanwezig, waar Andrien de Seron (?-na 1549?) voor het bouwbeeldhouwwerk verantwoordelijk was. De Seron hakte in deze bouwloods ook bouwbeeldhouwwerk voor het kasteel van Buren, waaronder renaissanceschouwen en een complete galerij. Omdat inheemse beeldhouwers waarschijnlijk nog niet voldoende waren geschoold in het werken in renaissancestijl - de opdracht voor Buren lijkt dit te bevestigen - is het meer dan waarschijnlijk dat De Seron werd gevraagd ook het renaissancebeeldhouwwerk voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk te maken.

Restauratie

In de eerste helft van de twintigste eeuw werd de koorpartij gerestaureerd. Omdat de natuursteen behoorlijk was verweerd en de kooromgang na de sloop van de huisjes, die er tegen aan waren gebouwd, sterk beschadigd bleek te zijn, besloot men tot een nagenoeg totale vernieuwing van het exterieur. Ook de ontbrekende delen werden gereconstrueerd, omdat de restauratie-architect ervan uitging dat de

koorpartij in de zestiende eeuw was voltooid (afb. 303 en 304). In 1918 waren het pastoorskoor en het westelijk deel van de sacristie uitwendig herbouwd. Nadat in dat jaar de subcommissie II en IV van de Rijkscommissie en de directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg een bezoek hadden gebracht aan de restauratie, onstond al snel een heftig en langdurig conflict met de restauratie-architect en Restauratiecommissie over de gevolgde methode van restaureren. Het conflict ging over een verschil in restauratieopvatting.[119] De officiële richtlijnen waren overigens al wel kort daarvoor in 1917 vastgelegd in *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken*. Kort na het bezoek aan Breda verwoordde Kalf de gevoelens en bezwaren van hem en de leden van de Rijkscommissie als volgt:

> ‘Bij deze restauratie heeft men gepoogd de muren weder terug te brengen in den geheel gaven en volledigen toestand, waarin zij zouden hebben verkeerd, indien de oorspronkelijke bouwmeester ze volkomen voltooid had opgeleverd. De sterk verweerde ornamentatie van de frontaalvelden en de zwikken daaromheen is door de architecten (de Gebroeders Van Nieukerken) met de grootste zorg in teekening gebracht, evenals de rijk gedetailleerde bewerking der contreforten. Er zijn ontwerpen gemaakt voor de geheel verdwenen deelen: de balustrade, de bekroningen der contreforten en de toppen der wimbergen. En daarna is de bekleeding der kapelgevels zoo goed als geheel vernieuwd, daar ook de neggen, stijlen en traceeringen der vensters te zeer waren verweerd, om, wanneer men eenmaal begon de slechte stukken uit te nemen, nog veel van het oude werk te kunnen behouden. Zoo ziet dit geheele deel van den kerkwand er nu fonkelnieuw uit, maar in plaats van den beschouwer dichter te brengen bij een goede voorstelling van den oorspronkelijken toestand, brengt het hem veel verder daarvan af dan de ten deele reeds tot vormeloosheid overgegane ongerestaureerde staat deed.’[120]



304 De kerk gezien uit het zuidoosten. Detail foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1951.

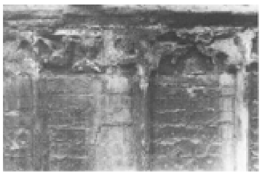
Inmiddels zijn we zo vertrouwd geraakt met het uitwendige van grotendeels gereconstrueerde kerken, dat we nog maar zelden beseffen van doen te hebben met veelal negentiende- en twintigste- eeuwse interpretaties van restauratoren. Dit is ook het geval met de kerk in Breda. Wat betreft de renaissancebouwsculptuur bijvoorbeeld, kon men destijds in een aantal gevallen nog wel aan de achterliggende contour herkennen wat de oorspronkelijke figuratie was, maar de kopie van het verdwenen reliëf berust natuurlijk op een vrije interpretatie van de beeldhouwer. Bovendien was lang niet alle bouwsculptuur nog aanwezig. Kalf vroeg zich in 1922 zelfs af of alle zwikken wel ooit van gebeeldhouwde vullingen voorzien waren geweest.[121]

Het genoemde conflict tussen de Rijkscommissie en het Rijksbureau enerzijds en de Restauratiecommissie en achitect anderzijds, kon niet bevredigend worden opgelost. Uiteindelijk werden in 1935-1938 wel de balustrade, de steunbeer (inclusief de overgangsblokken in renaissancestijl) en wimbergbekroningen van de kooromgang geplaatst. Na een proefopstelling in 1939 van verschillende oplossingen van de zwikvullingen kwam men echter opnieuw niet tot overeenstemming. Bij de noordoostelijke gevel van de kooromgang had men de meest noordelijke originele zwik laten zitten, links daarvan als proef een gipsafgietsel geplaatst van een gereconstrueerde zwikvulling en de daarop volgende zwik met blokken gobertangesteen dichtgemetseld. De Rijkscommissie liet in mei 1940 weten niet accoord te gaan met de reconstructievariant. Ze wenste dat de gipsstudie werd vervangen door een uit originele fragmenten samengestelde zwik (de meeste fragmenten achtte men te zeer vergaan om herplaatst te worden) en dat verder alle andere zwikken met gobertangesteen zouden worden dichtgemetseld. De zwikken werden dichtgemetseld, maar de architect liet de gipsstudie zitten.

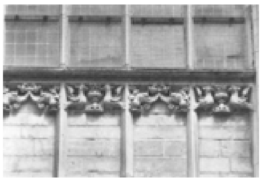
Bij de laatste restauratie is geopperd de originele fragmenten van de zwikvullingen weer terug te plaatsen. Dit plan is echter niet goed overwogen. Er is geen rekening gehouden met de gevisualiseerde, treurige restauratiegeschiedenis van de koorpartij uit de eerste helft van de twintigste eeuw, die inmiddels een eigen waarde heeft gekregen. Het plan was bovendien inconsequent en niet uitvoerbaar, omdat de oorspronkelijke plaats van het grootste deel van de bouwfragmenten niet meer te achterhalen is en omdat, zoals hierna zal blijken, slechts een deel van de zwikvullingen, die voor de Tweede Wereldoorlog werden uitgenomen, bewaard is gebleven.[122] Voor de beschrijving van de authentieke renaissancebouwsculptuur zijn we dan ook aangewezen op foto's die vóór 1918 zijn gemaakt.

Beschrijving van de authentieke renaissanceornamentiek

Onder de afzaat van de bovenste vensters van de sacristie was bij de twee zuidelijke traveeën en bij de drie sluitingszijden een reeks van renaissancereliëfs geplaatst, die per lancet verschilden van vorm. Het venster van de westelijke travee had vier lancetten, die van de oostelijke travee vijf en de vensters in de sluiting respectievelijk twee maal drie en twee.

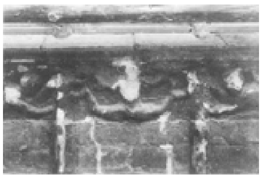


A

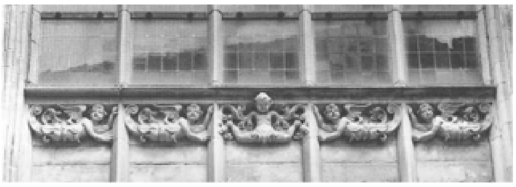


B

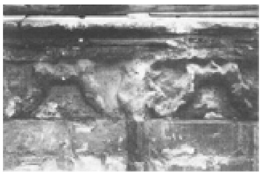
C



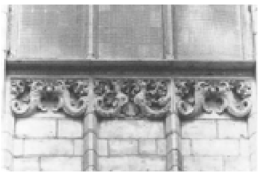
D



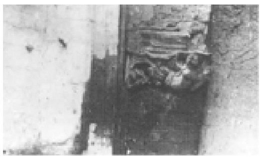
E



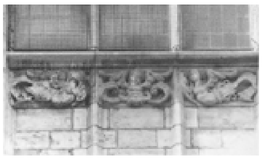
F



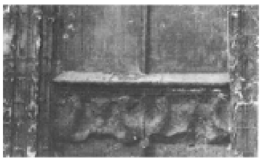
G



H



I



J

K

305 Renaissancebouwsculptuur onder de afzaat van de bovenste vensters van de sacristie. Onbekende beeldhouwer(s) (Andrien de Seron?), ca. 1534. **A** Westelijke travee, authentieke situatie. **B** Idem, huidige situatie. **C** Oostelijke travee, linker helft authentieke situatie. **D** Idem midden deel. **E** Idem, huidige situatie. **F** Zuidoostelijke travee van de sluiting, authentieke situatie. **G** Idem huidige situatie. **H** Oostelijke travee, authentieke situatie. **I** Idem huidige situatie (het linker reliëf is nog het origineel). **J** Noordoostelijke travee, situatie in 1909 (detail van afb. 310A). **K** Idem, huidige situatie (de reliëfs zijn nog origineel) (foto's authentieke situatie: anoniem, vóór ca. 1918 (collectie Breda, GA, Archief Restauratie Grote Kerk/RDMZ, anoniem, z.jr.); huidige situatie, RDMZ, 2002).

Bij de westelijke travee kwamen afwisselend reliëfs voor met - beginnend aan de westzijde - omlaag hangende dolfijnen waarvan de staarten aan elkaar waren verbonden en vogelachtige wezens (griffioenen?) waarvan de snavels gericht waren naar een zich in het midden bevindend kandelaberachtig motief (afb. 305A en 305B). De vijf reliëfs van de oostelijke travee konden symmetrisch worden uitgevoerd. In het midden bevond zich een zeewezen, dat aan beide zijden werd geflankeerd door gevleugelde halffiguren, per lancet één (afb. 305C-E).[123] De reeks van het driedelig zuidoostelijke venster van de sluiting bestond uit naar elkaar gerichte wezens; waarschijnlijk zijn het in alle drie de gevallen dolfijnen waarvan de snuiten naar elkaar zijn gericht (afb. 305F). Bij de reconstructie werden de wezens op het middelste reliëf echter geïnterpreteerd als griffioenen (afb. 305G). Omdat de reliëfs bij de overige twee traveeën nog origineel zijn, zal de reconstructie in 1918 tot op dit punt zijn gevorderd. Van het sluitingsvenster was toen alleen het zuidelijke reliëf met een gevleugelde vrouwelijke halffiguur bewaard gebleven (afb. 305H). Bij de reconstructie is deze spiegelbeeldig gekopieerd voor het noordelijke lancet. Onder het middelste lancet plaatste men een halffiguur *en profil* (afb. 305I). Op de twee reliëfs van het noordoostelijke venster tenslotte, zijn identieke voorstellingen aanwezig van vogelachtige wezens, die met de rug naar elkaar zijn gericht en waarvan de staarten een kandelaberachtig motief in het midden lijken aan te raken (afb. 305J-K).

Hoewel de grotesken op de reliëfs, met uitzondering van de vrouwelijke halffiguur van de sluitingstravee, zeer sterk waren verweerd, is aan de hand van genoemde foto's die vóór 1918 zijn gemaakt op te maken dat de voorstellingen verwantschap vertonen met de geschilderde grotesken op het gewelf in het Herenkoor. Bij de restauratie kende men deze schilderingen nog niet; ze werden pas in 1937 ontdekt. In de jaren tien van de twintigste eeuw ging men er ten onrechte van uit dat het beeldhouwwerk was uitgevoerd in de stijl van de School van Fontainebleau en in die stijl werden de nieuwe reliëfs toen ook uitgevoerd. Een aantal gipsstudies is bewaard gebleven, maar de originele reliëfs werden weggegooid.

De zwikvullingen van de sacristie zijn allemaal vernieuwd. Een aantal originele zwikvullingen werd als vermeld in het begin van de twintigste eeuw gefotografeerd. Enkele foto's zijn nog ouder en dateren van 1888; waarom ze werden gemaakt is niet bekend (afb. 306A-C).

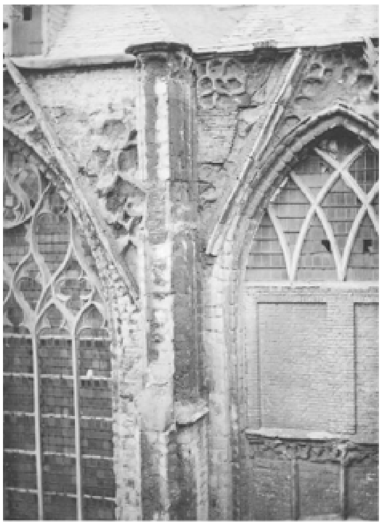
De zwikvullingen en de wimberg van de westelijke travee waren, zoals gezegd, nog in gotische stijl (afb. 307A). Aan de foto van de oostelijke travee is niet af te lezen of de zwikvullingen in renaissancestijl waren uitgevoerd. Waarschijnlijk waren er echter voldoende aanwijzingen om ze in deze stijl te reconstrueren. De wimbergvulling van deze travee ontbrak geheel (afb. 307B-C).

De foto's van de zuidoostelijke travee laten zien dat op de zwikvullingen dolfijnen voorkwamen, waarvan de snuiten waren gericht naar een centraal geplaatst kandelabermotief (afb. 308A-B). Bewaard gebleven zijn de originele bovenhoeken van de zwikken, een foto van de bovenhoek van de linkerzwik en een foto waarop de contouren ten behoeve van de reconstructie zijn afgetekend van die zelfde zwik (afb. 308E-G). Op een detailfoto van de originele wimberg is in het midden een kop herkenbaar (afb. 308D en 308C).[124]

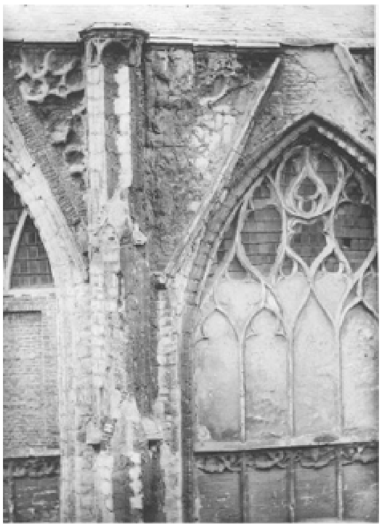
Van de originele wimberg van de sluitingstravee is een detailfoto gemaakt (afb. 309B). Twee putti dragen een medaillon, dat bij de reconstructie is geïnterpreteerd als een floraal motief. Foto's van de zwikvullingen zijn er niet, wel van een gipsafgietsel van het ontwerp (afb. 309A en 309C).[125]

Van de noordoostelijke gevel van de sluiting van de sacristie (juister zou zijn te spreken van een verbindingswand tussen de kooromgang en de sacristie, omdat de eigenlijke noordoostelijke gevel inpandig is) zijn een overzichtsfoto van voor de restauratie en detailfoto's bewaard van de noordelijke zwikvulling en van de wimberg (afb. 310A-B en 310D). Vreemd genoeg blijkt op de overzichtsfoto de rechterzwik maar gedeeltelijk met beeldhouwwerk te zijn opgevuld; het overige deel van de zwik lijkt al oorspronkelijk te zijn volgemetseld met blokken natuursteen. Er is dan ook op een zeer vrije manier gereconstrueerd (afb. 310C en 310E-F).

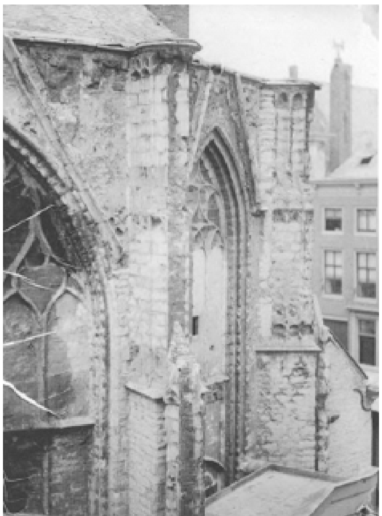
Het is niet meer mogelijk een goed beeld te krijgen van de oorspronkelijke renaissancebouwsculptuur van de kooromgang (afb. 311-312). In de jaren twintigdertig van de vorige eeuw kon dat nog enigszins. Toen bevonden zich nog veel, zij het niet alle, zwik- en wimbergvullingen op hun oorspronkelijke plaats. Hoewel ongeveer elf fragmenten van de zwikken van de kooromgang bewaard zijn gebleven, vormen ze maar een fractie van het oorspronkelijke aantal van achtenveertig fragmenten. Van



A



B



C

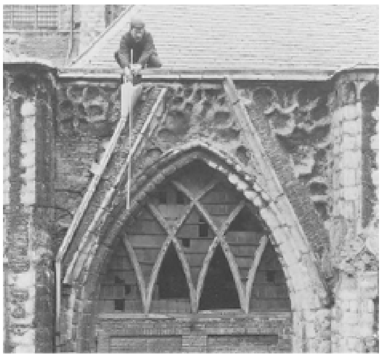
306 Details van de gevels van de sacristie. **A** Links de oostelijke travee van het pastoorskoor, rechts de westelijke travee van de sacristie. **B** Oostelijke travee. **C** Zuidoostelijke sluitingstravee (foto's RDMZ, Bureau Mulder, 1888).

de in totaal zes linker- en zes rechterzwikken was elk namelijk gehouwen uit vier op elkaar gestapelde platen natuursteen. De meest noordelijk zwik is de enige die nog authentiek is en zich op zijn oorspronkelijke plaats bevindt.

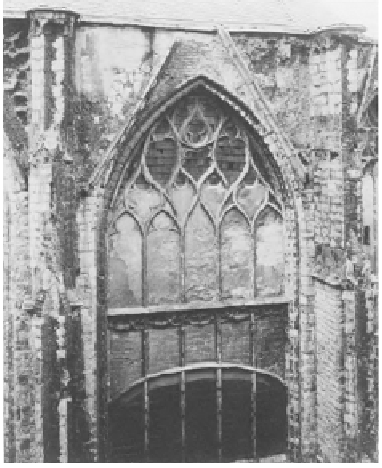
Van de vijf zijden van de sluiting van de kooromgang werden alleen de middelste drie voorzien van zwik- en wimbergvullingen in renaissancestijl. De noordnoordoostelijke gevel van de koorsluiting was, zoals vermeld, nog geheel in gotische stijl gebouwd; de zuidelijke gevel is inpandig. Elke gevel van de koorsluiting wordt door een minder zwaar uitgevoerde steunbeer in twee ‘traveeën’ verdeeld (hier linkeren rechtertravee genoemd, gezien vanaf buiten). Onder de balustrade zijn deze steunberen voorzien van gebeeldhouwde tussenblokken, eveneens uitgevoerd in renaissancestijl.

Van het orginele noordoostelijke tussenblok is een detailfoto bekend. De andere twee tussenblokken zijn alleen te zien op overzichtsfoto's, maar daaruit blijkt dat ze in 1888 al niet meer compleet waren. Aan de foto's is te zien dat de drie blokken allemaal de eronder liggende, vlakke, verdiepte steunberen overhuifden en dat de overhuiving was vormgegeven als een schelp. Verder is op de foto van het noordoostelijke tussenblok te zien, dat op de schelpvormige overhuiving voorovergebogen putti stonden aan weerszijden van een kandelaberachtig motief (afb. 313A).

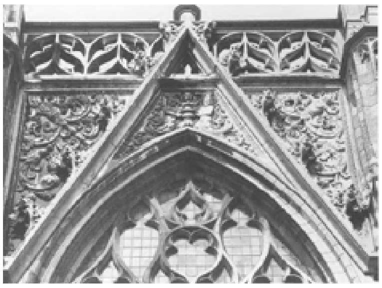
De vormgeving van de zes wimbergvullingen is nauwelijks bekend. De wimbergvulling van de rechtertravee van de noordoostelijke gevel van de koorsluiting is, zoals gezegd, *in situ* gehandhaafd (afb. 314A). Van deze vulling is ook een detailfoto overgeleverd (afb. 314B). Verder is nog een groot fragment bewaard geleven van de wimbergvulling van de linkertravee van de oostelijke gevel van de koorsluiting, waarvan de voorstelling niet duidelijk is (afb. 314C).



A

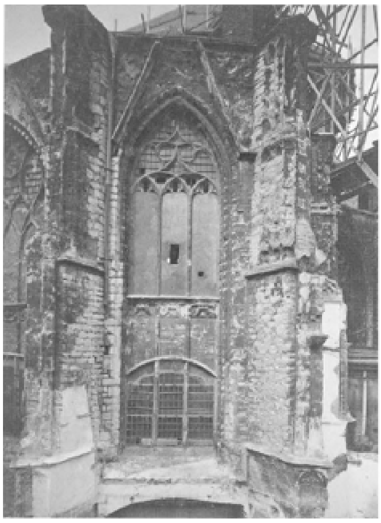


B



C

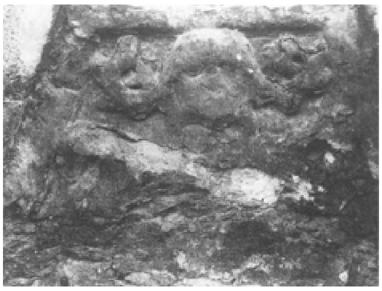
307 Gevels van de sacristie. **A** Westelijke travee (foto RDMZ, anoniem, 1909). **B** Oostelijke travee (foto RDMZ, anoniem, 1909). **C** Wimberg en zwikken oostelijke travee (foto RDMZ, L. Tangel, 1983).



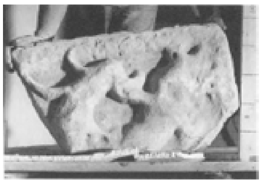
A

B

C



D



E

F

G

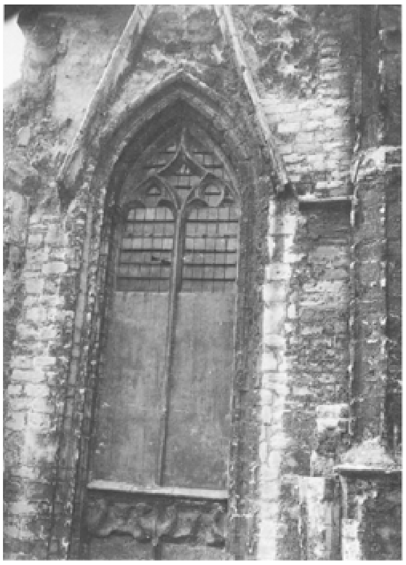
308 De zuidoostelijke travee van de sacristie. **A** Situatie na de sloop van de huisjes aan de oostzijde (foto RDMZ. anoniem, 1905). **B** Wimberg en zwikken, authentieke situatie (foto RDMZ. anoniem, 1909). **C** Idem, huidige situatie (foto RDMZ, L. Tangel, 1983). **D** Authentieke wimberg (foto RDMZ, anoniem, z.jr.). **E** Bewaard gebleven bovenhoek van de linkerzwik (foto RDMZ, 1997). **F** Hetzelfde blok nog *in situ* (foto RDMZ, anoniem, z.jr.). **G** Idem met op een foto de contouren van het beeldhouwwerk afgetekend (fotocollectie Breda, GA, Archief Restauratie Grote Kerk/RDMZ).

A

B

C

309 De sluitingstravee van de sacristie. **A** Tijdens de restauratie (foto RDMZ, anoniem, 1909). **B** De authentieke wimberg (foto RDMZ, anoniem, 1918). **C** Gipsafgietsels van de geboetseerde reconstructies van de wimberg en zwikvullingen (foto RDMZ, anoniem, ca. 1919).



A

B

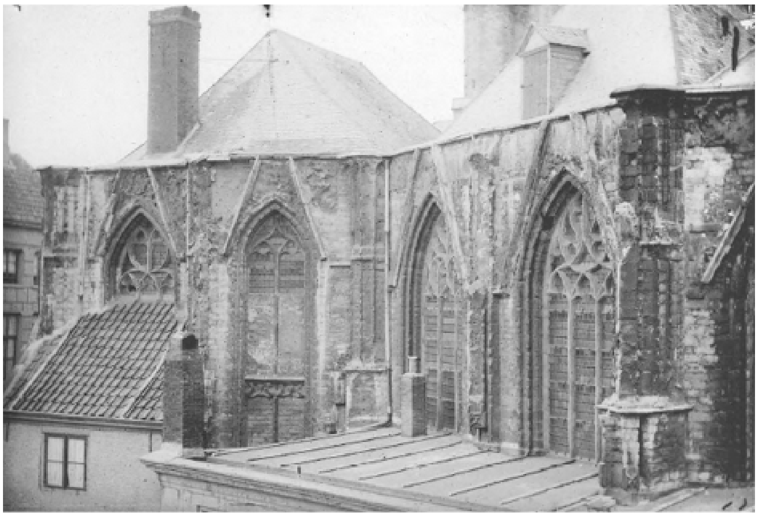
C

D

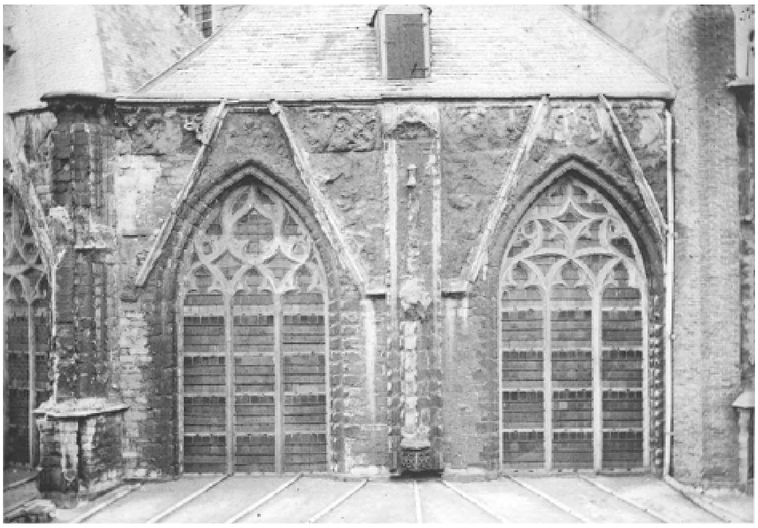
E

F

310 De noordoostelijke travee van de sacristie. **A** Authentieke situatie (foto RDMZ, anoniem, 1909). **B** De authentieke wimberg (foto RDMZ, anoniem, 1919). **C** De gereconstrueerde wimberg (foto RDMZ, anoniem, z.jr.). **D** De authentieke rechter zwik (foto Breda, GA, Archief Restauratie Grote Kerk /RDMZ, anoniem, z.jr.). **E** De gereconstrueerde rechter zwik. **F** De gereconstrueerde linker zwik (foto's RDMZ, 1995).



311 Bovenzijde gevel kooromgang, gezien uit het noordoosten (foto RDMZ, Bureau Mulder, 1888).



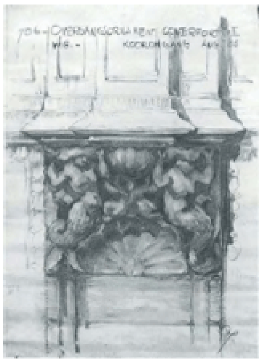
312 Bovenzijde gevel koorsluiting (foto RDMZ, Bureau Mulder, 1888).

A

B

C

D



E

313 Gebeeldhouwde tussenblokken middelste steunberen sluitingsgevels. **A** Van de zuidoostgevel, authentieke situatie (foto Leo le Grand, z.jr., collectie RDMZ). **B** Idem, huidige situatie. **C** Van de oosgevel, huidige situatie. **D** Van de noordoostgevel, huidige situatie (foto's RDMZ, 1995). **E** Ontwerp voor die van de oostgevel, 1935 (collectie Breda, GA, Restauratiearchief Grote Kerk).

Van twee van de drie gevels van de koorsluiting met renaissanceornamentiek zijn overzichtfoto's uit 1888 bekend (afb. 311-312). Verder zijn vóór 1918 drie zwikvullingen van de noordoostgevel van de koorsluiting gefotografeerd: de linker- en rechterzwik van de linkertravee (afb. 315A-B) en de rechterzwik van de rechtertravee (de genoemde originele zwik, afb. 316D).

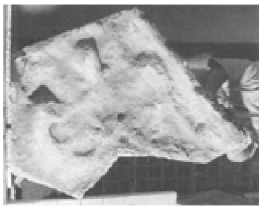
Of zich onder de bewaard gebleven bouwfragmenten nog delen bevinden van de zuidoostgevel van de koorsluiting, is niet vast te stellen; daarvoor is de foto van deze gevel (afb. 311) niet gedetailleerd genoeg.

Van de linkertravee van de oostgevel van de koorsluiting bleef alleen het bovenste fragment van de linkerzwik bewaard (afb. 315C). Van de linkertravee van de noordoostgevel van de koorsluiting bleef alleen het bovenste blok van de rechterzwik bewaard (afb. 315D) en van de rechtertravee alleen het rechterdeel van het bovenste blok van de linkerzwik (afb. 316C). Ter plaatse van laatstgenoemde zwik bevindt zich een reconstructie in gips (afb. 316A). De rechterzwik van de rechtertravee van de noordoostgevel van de koorsluiting is origineel (afb. 316B). Uit een vergelijking van de foto van deze zwik van vóór 1918 met de huidige blijkt hoe sterk het ornament sindsdien is verweerd; alleen de achterliggende contour is nog overgebleven (afb. 316E). Destijds is de meeste renaissancebouwsculptuur van de sacristie op basis van deze minimale informatie gereconstrueerd.

GvW

A

B

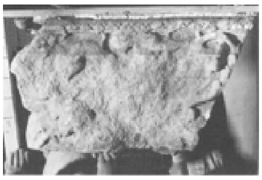


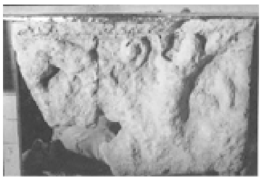
C

314 Wimbergvullingen van de koorsluiting. **A** Wimberg van de rechtertravee van de noordoostelijke gevel, nog origineel *in situ* (foto RDMZ, 1995). **B** Idem (foto RDMZ, anoniem, z.jr.). **C** Bewaard gebleven originele wimberg van de linkertravee van de oostgevel (foto RDMZ, 1997).

A

B


C


D

315 Zwikvullingen van de koorsluiting. **A** Linker zwik van de noordoostgevel. **B** Rechter zwik van de noordoostgevel (foto's Leo le Grand, Breda, z.jr.; collectie RDMZ). **C** Bewaard gebleven bovenste fragment van de linkerzwik van de linkertravee van de oostgevel. **D** Idem rechterzwik van de linkertravee van de noordoostgevel (foto's RDMZ, 1997).

A

B

D

E

316 Zwikvullingen van de koorsluiting. **A** Rechtertravee noordoostgevel: reconstructie in gips, *in situ*. **B** De nog originele rechterzwik van de rechtertravee van de noordoostgevel (foto's RDMZ, 1995). **C** Bewaard gebleven bovenste fragment van de linkerzwik van de linkertravee van de oostgevel (foto RDMZ, 1997). **D** Rechterzwik van de rechtertravee (foto Breda, GA, Archief Restauratie Grote Kerk/RDMZ, anoniem, z.jr.). **E** Idem detail (foto RDMZ, 1995).

317 Kas van het rugwerk met de orgelluiken (foto RDMZ, 2002).

47 Onderdelen van het orgel van 1534

(vermoedelijk van Hans Graurock)

De ornamentering van de rugwerkkas (afb. 317-321):

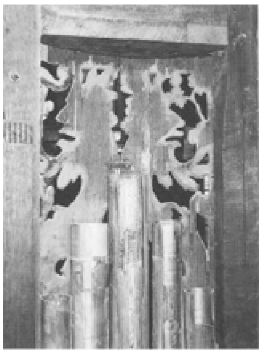
A. Blinderingssnijwerk op het pijpwerk, in de vorm van renaissancistische voluten eindigend in bladkoppen (afb. 319A-B).
's-Hertogenbosch, Adriaen Schalcken (?), 1534 (?)

B. Twee consoles (‘druijpers’) vooraan links en rechts onder de kas, met gesnavelde sfinxachtige wezens (afb. 318-320). Vergelijk het snijwerk op de friezen van het hek van de Prinsenkapel (cat.nr. 49).

C. Drie ajour panelen met arabesken onder de kas; vermoedelijk niet van 1534 maar wel uit de zestiende of begin zeventiende-eeuw (de ‘pijnelen’ van 1546?) (afb. 318).

Voor de geschiedenis en beschrijving van de verschillende orgels zie cat.nr. 115 (zie ook cat.nr. 92, 105 en 114).
TG/GvW

318 De ajour panelen onder de rugwerkkas, XVI? (foto RDMZ, 2002).

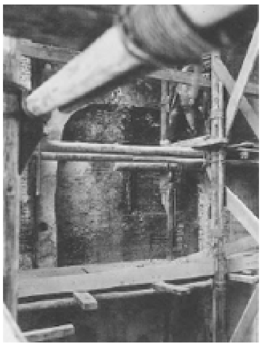


A

B

319 Blinderingssnijwerk van de rugwerkkas, 1534-1536: de achterzijde, zonder de moderne polychromie. **A** Zijtoren, zijkant. **B** Zijtoren, voorzijde (foto's RDMZ, 1999).

320 Console onder de rugwerkkas, waarschijnlijk 1534-1536 (foto RDMZ, 2002).



321 In deze nis in de westwand van het zuidertransept was het orgel uit 1534 geplaatst (foto A. Schreurs, Breda, z.jr. (ca. 1950), collectie RDMZ).

48 Deuren en ijzerwerk koorpartij

A

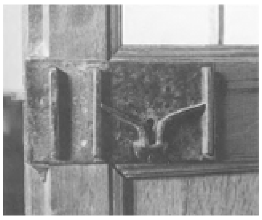
A. Deur zuidzijde hoogkoor
Breda, omstreeks 1530

Eikenhout, ijzeren traliewerk en hang- en sluitwerk, totaal 275 × 131 × 5 cm (deur 215 × 119,5 cm)

Literatuur
Kalf (1912), 83.

Restauraties
Jaren dertig van de twintigste eeuw

Het koor is behalve via de deuren in het koorhek aan de westzijde (zie cat. 16 en 67), ook toegankelijk via een enkele deur aan de zuidzijde en een dubbele deur aan de noordzijde (afb. 322A-B). Deze doorgangen dateren uit de bouwtijd en vormden, vóór de realisatie van de kooromgang in de jaren 1526-1536, de verbinding van hoogkoor met respectievelijk het pastoorskoor aan de zuidzijde en het Herenkoor aan de



B

322 Deur zuidzijde kooromgang. **A** Overzicht zijde hoogkoor. **B** Het slot (foto's RDMZ, 2002).

noordkant. De zuidelijke koordeur is vrij sterk gerestaureerd, met name de onderste helft en de scharnieren; slot en traliewerk zijn origineel. In principe gaat het om een zestiende-eeuws exemplaar, dus omstreeks 1530, dat Jan Kalf in 1912 als volgt beschreef: ‘deur, XVI, waarvan het benedendeel met vlakke paneelen in geprofileerde regels is gedicht en de open bovenhelft van tralies voorzien’. De huidige deur heeft onder drie panelen, en is als normale deur maar ook over de volle hoogte van de koorafsluiting te openen door het eveneens van drie vlakke panelen voorziene bovenluik mee te laten draaien.

B. Deur consistoriekamer

Breda, omstreeks 1530

Eikenhout, ijzeren traliewerk en hang- en sluitwerk, 197,5 × 127 cm

De doorgang naar de consistoriekamer (sacristie) is, evenals de doorgang vanuit het hoogkoor naar het Herenkoor, vrij breed, kennelijk om op hoogtijdagen vanuit deze ruimte in vol ornaat een plechtige entree in het pastoorskoor te kunnen maken (afb. 323). De deur in deze doorgang zal dateren uit de jaren dat de kooromgang werd voltooid, dus de jaren dertig van de zestiende eeuw. De zeer brede deur is ingenieus van constructie. De volle deurbreedte is 127 centimeter; deze is evenwel verdeeld in twee met scharnieren verbonden delen, respectievelijk 35 en 92 centimeter breed en

323 Deur consistoriekamer (foto RDMZ, 2002).

samengesteld uit vier en drie maal vier panelen. Gewoonlijk is alleen het breedste deel als deur in gebruik, maar wanneer nodig kunnen de grendels van het smallere, één paneel brede deel worden teruggeschoven om de deur over de volle breedte te openen. Het ijzerwerk, een nog laatgotisch slot, een renaissancehandgreep in de vorm van twee balusters, en over beide deurdelen doorlopende scharnieren, is origineel.

C. Latei doorgang van de trap naar de kapittelzaal
Breda, omstreeks 1530

Eikenhout

Eén travee ten oosten van de doorgang naar de sacristie bevindt zich de toegang tot de trap naar de ruimte daarboven (afb. 301A), de zogenoemde kapittelzaal; deze is afgesloten met een twintigste-eeuwse, twaalf panelen tellende deur (204 × 104 centimeter). Opmerkelijk is evenwel het kozijn waarin deze hangt: natuurstenen stijlen en een laatgotische, oorspronkelijke, eikenhouten en passend geprofileerde bovendorpel. De gehele doorgang is bovendien nog met een wat latere, ornamentale schildering geaccentueerd (zie cat. 45).

D. Divers ijzerwerk
Breda, 15de en 16de eeuw

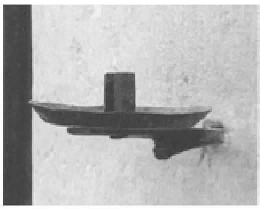
IJzeren traliewerk en hang- en sluitwerk

324 Vaandelhouder aan de noordoostelijke vieringpijler (foto RDMZ, 2002).

Op verschillende plaatsen in de kerk bevindt zich tenslotte utilitair ijzerwerk, waarvan soms de functie onduidelijk is geworden, maar dikwijls ook vrij evident is waarom het werd aangebracht; de vraag naar het wanneer is meestal niet te beantwoorden. Hoog in de beide oostelijke vieringpijlers is zo een vaandelhouder gezet (afb. 324) (eenzelfde vaandeldrager bevindt zich bij het Herenkoor, afb. 204), en laag in de noordoostelijke vieringpijler bevindt zich een wandkandelaar van nauwelijks dateerbare vorm (afb. 325). Ook in het pastoorskoor zijn enkele ankers van dit soort wandkandelaars nog aanwezig. In de oostwand van het hoogkoor zijn drie stevige ogen aangebracht, vrij voor de hand liggend om een altaarstuk of groot retabel dat op of boven het hoogaltaar was opgesteld, te fixeren; volstrekt onbekend is evenwel wat daar opgesteld is geweest en wanneer.

JK

49 Houten hek ter afsluiting van het Herenkoor



325 Wandkandelaar (foto RDMZ, 2002).

Atelier Schalcken (?), ca. 1540

Eikenhout en hardsteen (het later aangebrachte plint), lengte ca. 12 m, hoogte vanaf de kerkvloer 321,5 m, breedte 0,60 m

Oudste afbeeldingen
ca. 1900 (anoniem, Breda's Museum) (afb. 327)

Literatuur
Ewerbeck (1891), pl. 8; Kalf (1912), 86, afb. 56; Bierens de Haan (1921), 132, pl. 116; Witsen Elias (1946), 42; Vos & Leeman (1986), 75-76; Van Hooydonk (1995), 100-102; Kavaler (1994), 370; Kuyper (1994), afb. 65-66

Restauraties
1935

Het Herenkoor was privédomein en daarom zal al vanaf het begin van de bouw een hek zijn gepland. Van de noordbeuk (het oude Herenkoor) werd het nieuwe Herenkoor afgesloten door een eikenhouten hek in renaissancestijl (afb. 326 en 327). Waarschijnlijk is het bestaande hek niet tijdens de decoratie en inrichting van het Herenkoor in 1530/31-1534 geplaatst, want zowel ornament als architectuur zijn minder klassiek van vorm dan het werk dat in opdracht van Hendrik III na 1530 in Breda werd uitgevoerd. Onder anderen Bierens de Haan veronderstelde dat het hek kort na 1544 is geplaatst, waarbij hij ervan uitging dat het grafmonument voor Engelbrecht II tijdens het leven van Hendrik III (†1538) nooit in zijn geheel werd voltooid (afbeeldingen van de overledenen in volle glorie en niet alleen als *transi* ontbreken). Het hek zou zijn geplaatst toen het lichaam van René van Chalon in 1544 werd bijgezet in de grafkelder in het Herenkoor. Het monument, zo redeneerde men, zou er toen in ieder geval al hebben gestaan.[126] Volgens Bierens de Haan had de komst van Mercelis Dyrcxz. van Hedel, ‘de Beeldsnijder oft Metselrijsnijder’, naar Breda (hij werd op 8 januari 1544 ingeschreven in het poorterboek) te maken met de vervaardiging van het hek.[127] Nu we inmiddels weten dat het grafmonument in 1534 al was voltooid, vervalt genoemde theorie.

Van Hooydonk meende dat de beeldsnijder Jan van Velthoven (werkzaam van circa 1520 tot zijn dood omstreeks 1555) de maker was van het hek, omdat deze in 1537 werd betaald voor ‘dachhuere van dat hy aen die ertker ghewrocht heft’. Hoewel een ‘ertker’ ook een onderdeel van een oksaal kan zijn, aldus Van Hooydonk, maar het oksaal in Breda al vóór 1525 was geplaatst, zou het gaan om het hek van het Herenkoor.[128] Het is echter onwaarschijnlijk dat het hek door de kerk werd bekostigd. Daarbij komt dat het snijwerk van het hek van veel hogere kwaliteit is dan het renaissancesnijwerk van de kast van het retabel voor de heilige Quirinus in de Sint-Pieter en Pauluskerk in Loenhout van omstreeks 1545-1546, dat volgens Van Hooydonk door Van Velthoven is gemaakt.[129]

De ornamentele reliëfs van het hek van het Herenkoor tonen wel grote overeenkomst in stijl met acht reliëfs van de koorafsluiting van de Sint-Janskathedraal in 's-Hertogenbosch.[130] De groep in de Sint-Jan - de zogenaamde ‘groep 1’ van in totaal vijf onderkende groepen reliëfs - bevindt zich ter plaatse van de koorsluiting en

326 Hek ter afsluiting van het Herenkoor of Prinsenkapel (foto RDMZ, 1995).

dateert uit de periode 1535-1545. Net als die van het Bredase Herenkoor is ook de maker van de reliëfs in de Sint-Jan niet bekend; gedacht wordt aan iemand uit het atelier Schalcken, van omstreeks 1540 in 's-Hertogenbosch.[131] Welke van de twee

327 Hek Prinsenkapel (foto anoniem, Breda's Museum, ca. 1900).

afsluitingen het oudst is, Breda of 's-Hertogenbosch, is niet te zeggen. De verwantschap van beide groepen reliëfs is evident. Toch lijken ze niet van dezelfde hand te zijn, gezien de detaillering van bijvoorbeeld de cherubijnen.

In de kerk is nog een ander hek, dat van de doopkapel, dat sterk lijkt op het hek van het Herenkoor. Helaas heeft het geen ornamentele reliëfs, zodat alleen de architectuur kan worden vergeleken. Vermoedelijk werd dit hek kort na 1540, toen het doopvont werd geplaatst, aangebracht. Beide hekken zijn dan ook waarschijnlijk door de dezelfde schrijnwerker gemaakt.

Bij het ontwerpen van de ornamentele reliëfs kan gebruik zijn gemaakt van ornamentprenten (bijvoorbeeld die van Lucas van Leyden uit 1528, maar met name die van de monogrammist IG). Een letterlijk overgenomen voorbeeld kon nog niet worden getraceerd.[132]

Het hek staat aan de zijde van de noordbeuk en is geplaatst voor de drie open traveeën tussen de noordbeuk en het Herenkoor. Omdat de oostelijke travee pas bij de bouw van het Herenkoor werd uitgevoerd en de pijler ter plaatse van de

doorbroken oostwand van het oude Herenkoor verder naar het hoogkoor uitsteekt dan de overige pijlers, moest het hek naar voren worden geplaatst en worden voorzien van korte zijstukken. Om het hek niet al te ver naar voren te hoeven plaatsen, hakte men ter hoogte van de borstwering een deel van genoemde uitstekende pijler af.

Het sober vormgegeven hek bestaat uit dertien traveeën, die elk 103,5 centimeter breed zijn. In de eerste en twaalfde travee vanaf het westen bevindt zich een toegang, die in gesloten toestand niet opvalt. Een reeks van gecanneleerde zuiltjes met Corinthische kapitelen met omgekeerde voluten staat op een eenvoudige borstwering, gevormd door onversierde panelen.[133] Bij elke travee wordt de verkropte kroonlijst gedragen door consoles in de vorm van S-voluten versierd met bladmotieven en

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

328 Details hek Prinsenkapel; panelen voorzijde. **A** Westelijke groep. **B** Middelste groep. **C** Oostelijke groep. **D** Achterzijde, westelijke hoek. **I** Idem, oostzijde. **F** Idem, westelijke hoek. **G** Idem, oostelijke hoek. **H** Buitenzijde oostelijke hoek. **I** Idem, westelijke hoek. **J** Reliëf met medaillon, westzijde (foto's RDMZ, 2000).

bloemrozetten.[134] Daartussen, in het fries, bevinden zich ornamentele reliëfs met groteskenmotieven.

Aan de voorzijde komen drie soorten reliëfs voor. In het midden bevinden zich vijf gelijksoortige panelen met van elkaar afgewende griffioenen, aan weerszijden van een centrale kandelaberachtige opbouw bestaande uit acanthusspiralen en een vaas, bekroond door een cherubijn (afb. 328B). De acanthusspiralen en de vleugels van de griffioenen verstrengelen zich en eindigen in vogelachtige koppen. De van elkaar afgewende griffioenen, waarvan de linkerpoten eindigen in ranken, kijken de

andere griffioenen aan van de aan weerszijden geplaatste reliëfs. Ze zijn van elkaar gescheiden door gebundelde acanthusbladeren.

De vijf panelen vormen dus reeksen van zich herhalende, symmetrische motieven. Opvallend is dat deze herhaling niet wordt doorgezet in de vier panelen aan weerszijden van de middelste reeks. De versiering op de panelen ten westen van de middelste reeks bestaat uit acanthusbloemen, die in het midden rechtop staan en op de grens met het volgende paneel naar beneden zijn gericht (afb. 328A). Deze acanthusbloemen, die aan elkaar worden gekoppeld door S-vormige acanthusspiralen, sluiten niet aan op de gebundelde acanthusbladeren van de middelste panelen, wat ook het geval is aan de oostzijde van de middelste groep. Daar komen acanthusbloemen voor, nu naar boven gericht, die evenmin aansluiten op de gebundelde acanthusbladeren

van de middelste panelen. In het midden van de oostelijke reeks panelen komen eveneens naar boven gerichte acanthusbloemen voor met aan weerszijden ervan naar elkaar gerichte koppen van griffioenen, eindigend in acanthusspiralen (afb. 328C).

Het lijkt er op dat kant-en-klaar aangeleverde panelen uiteindelijk niet op de juiste wijze zijn geplaatst. Dit wordt bevestigd door de schikking van de panelen aan de andere zijde van het hek. In het midden van het hek zijn aan de zijde van het Herenkoor nog wel vier panelen geplaatst met naar elkaar toegewende koppen van griffioenen (afb. 328D), maar bij de traveeën aan de buitenzijden lijkt de plaatsing geheel willekeurig. Aan de einden komen bovendien twee nog niet genoemde typen panelen voor: de eerste betreft vier panelen waarop de griffioenkoppen naar buiten zijn gewend (afb. 328E) en de tweede betreft één paneel waarop de griffioenen elkaar aankijken en op de buitenzijden halve kandelabervazen voorzien van cherubijnen voorkomen, die eigenlijk dezelfde zijn als die in het midden van de panelen aan de zijde van de zijbeuk, maar dan voor de helft zijn opgeschoven. In het totaal zijn er dus vijf typen reliëfs.

Ook de zijkanten van het hek vertonen reliëfs, zowel aan de buiten- als aan de binnenzijde. Aan de westzijde is aan de buitenzijde een reliëf met een medaillon geplaatst met daarin afgebeeld een gehelmde man (afb. 3281). Het vizier van de helm bestaat uit een mannenkop of masceron. Aan de achterzijde van dit paneel bevindt zich een reliëf met dezelfde naar buiten gerichte griffioenenkoppen als op het reliëf ernaast (afb. 328F). Het paneel is echter korter dan de andere panelen, maar het werd wel op maat gemaakt, waarbij het ornament niet meer doorloopt. De oostzijde van het hek is - gezien de manier waarop het hek is geplaatst, namelijk aan de westzijde verder van de pijler dan aan de oostzijde - korter dan de westzijde; beide kanten zijn voorzien van smalle panelen waarop vazen met acanthusspiralen zijn aangebracht (afb. 328G-H).

In 1922 constateerde de Afdeeling B der Rijkscommissie voor de Monumentenzorg dat vooral de onderzijde van het hek zich ‘in een toestand van ver gaand verval’ bevond. Door het vele schrobben van de vloer was de onderzijde van het hek verrot. De afdeling vroeg daarom aan de Kerkvoogden welke maatregelen zij dachten te nemen ter behoud van het hek. Toch werd het hek pas in 1935 gerestaureerd: ‘behoudens het afhangen der deuren waartoe nieuwe speunen en taatsen zullen worden gemaakt.’[135] Om het hek in het vervolg tegen schrobwater te beschermen werd toen het hardstenen plint aangebracht, waardoor het hek iets hoger kwam te staan.

GvW

50 Houten hek ter afsluiting van de doopkapel

329 Hek doopkapel (foto RDMZ, 2002).

Atelier Schalcken (?), ca. 1540

Eikenhout, 284 × 302 cm

Oudste afbeeldingen
1819 (G. Lamberts, aquarel; Tilburg, K.U.B., Brabantcollectie, inv.nr. B83/51.22/4(4))

Literatuur
Kalf (1912), 75

Restauraties
Omstreeks 1995

In het midden van het hek van de doopkapel bevindt zich een ingang, die in gesloten toestand op eenzelfde geraffineerde wijze als de ingang van het hek van de Prinsenkapel (cat.nr. 49) onherkenbaar is (afb. 329). Beide hekken zijn hoogstwaarschijnlijk in hetzelfde atelier gemaakt, vermoedelijk het atelier Schalcken, dat omstreeks 1540 in 's-Hertogenbosch actief was.

Het hek bezit geen ornament met uitzondering van het bladmotief op de consoles in het fries. Verdiepte pilasters met daarop een gekornist hoofdgestel verdelen het hek in drie traveeën. In het open deel zijn telkens drie gecanneleerde zuiltjes (103,6 cm hoog) met Corinthische kapitelen aangebracht; de basementen zijn Attisch

geprofileerd. De panelen van de borstwering zijn voorzien van verdiepte velden.

Al voor 1912 werd, zoals Kalf vermeldt, het hek verwijderd om het doopvont beter te kunnen zien, en vervolgens opgesteld tegen de zuidmuur van het hoogkoor. Tijdens de laatste restauratie werd het hek teruggeplaatst en gerestaureerd. Naast de consoles in het fries (mogelijk zelfs het gehele entablement) zijn blijkbaar ook veel andere onderdelen - met name van de borstwering - vernieuwd.

GvW

51 De Doopvont

Mechelen, onbekende geelgieter, (Joos de Backer, Antwerpen, tussenpersoon); vergulding, Lenaert de schilder, 1540
Wijding, 5 september 1541

Geelkoper, hoogte 425 cm, diameter bekken 110 cm, voet 92 cm 1540

Oudste afbeeldingen
ca. 1875 (Cuypers en Stolzenberg, gipsafgietsel); 1880-1889 (J.J. van Ysendyck)

Literatuur
Handelingen van het Provinciaal Genootschap (1868), 41; *Eigen Haard* (1878), 266; Ewerbeck (1888), Blad 4, 5 en 7; Van Keppel (1903), 23-27; Kalf (1912), 97; Van Doorslaer 27 (1922), 145, 152, 155; Van Doorslaer 27 (1929), 148-9; Oman (1933), 80-81; *De Bredasche Courant*, 5 december 1958; Bolten (1961), 14

Restauraties
19de eeuw, 1958 door G.A. de Koning

Kraan
Breda, Peter van Beers, 1540/1541
Polychromie, Lenaert de schilder[136]

Smeedijzer, hoogte 442 cm, breedte ca. 150 cm

Restauraties
1959

Tentoonstellingen
Een chronologisch overzicht van tentoonstellingen waar de Bredase vont, of haar kopie, te zien was. De tentoonstellingen waarvan met zekerheid bekend is dat het afgietsel werd geëxposeerd zijn gemarkeerd met *.
Tentoonstelling voor kunstindustrie, Amsterdam, 1877 *; *Tentoonstelling van oud koper*, Dinant, 1903; *Tentoonstelling van oude koperwerken*, Middelburg, 1904; *Exposition des anciens métiers d'art Malinois, d'art religieux de la province d'Anvers et de folklore local*, Mechelen, 5/8-5/10 1911*; *Tentoonstelling van oude kerkelijke kunst*, 's-Hertogenbosch, 1913; *Provincie Antwerpen. Scaldis tentoonstelling. Oude kunst en cultuur,*

hedendaagse kunst en economie, Antwerpen, 1956; *Koper, Tentoonstelling van kerkelijke geelgieterskunst uit de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden alsmede de collectie Verster*, Stedelijk Museum het Prinsenhof, Delft, 20/5-7/8 1961; *Koperen kunstwerken uit de kerken van Noord en Zuid*, Museum van Bijloke in Gent, 2/9-22/10 1961; *Kunst voor de Beeldenstorm 1525-1580*, Rijksmuseum in Amsterdam, 1986

Inleiding

In de doopkapel, die zich aan de zuidkant naast de toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk bevindt, staat een groot, geelkoperen doopvont die in 1540 te Mechelen vervaardigd werd. De geornamenteerde kuip wordt afgesloten door een deksel die aan een met bloemranken versierde kraan hangt (afb. 330). De beelden die deze vont ooit verfraaid hebben, zijn hoogstwaarschijnlijk sinds de beeldenstorm verdwenen. Deze vont is niet de eerste die in deze kerk gestaan heeft. Het bestaan van een ouder exemplaar blijkt uit het gegeven dat leden van de familie Koecks vanaf 1508 ‘bij die vonte’ begraven werden.[137] Tegenwoordig wordt de vont niet meer voor de doop

330 Doopvont (foto RDMZ, 2002).

gebruikt. Het zeventiende-eeuwse doopbekken, momenteel in het koor van de Grote Kerk geplaatst, kent, binnen het protestantse kerkgebruik, deze toepassing nog wel. Naast de monumentale en artistieke waarde die de doopvont aan de kerk bijdraagt, verwijst zij ook naar haar katholieke verleden.

De vont is in het geelgieterscentrum Mechelen vervaardigd door een onbekende gieter.[138] In de kerkrekeningen van de Grote Kerk staat bij het jaar 1540 vermeld dat Joes die Backer 449 rijnsgulden betaald kreeg 'voor een matalen vont', die 2495 pond woog.[139] De Backer was echter woonachtig in Antwerpen, terwijl in dit bedrag tevens het vervoer van de vont van Mechelen naar Breda was verrekend. Van Doorslaer baseert zich in zijn uitvoerige studie over de Mechelse koperindustrie op de gildearchieven en is van mening dat De Backer alleen als tussenpersoon is opgetreden voor de Mechelse geelgieters en de Bredase opdrachtgevers.[140] Deze, in die tijd gangbare

functie, kan hij vanuit zijn woonplaats Antwerpen hebben vervuld.[141] De financiële transactie zal dan uiteraard via hem zijn verlopen, hetgeen een bevredigende verklaring geeft voor zijn vermelding in de Bredase kerkrekening.

Voorts is er in deze rekeningen sprake van 'eene man die hij' (De Backer) 'ons gesonden heeft'; ongetwijfeld om de vont na aankomst te Breda te assembleren. Het is immers wel zeker dat dit grote kunstgietwerk in onderdelen vervoerd is. Iemand die een oogje in het zeil hield op het transport en wist hoe de delen samengevoegd moesten worden, lijkt geen overbodige luxe te zijn geweest.[142] Op 5 september 1541 is de vont gewijd door 'den wijbiscop'.

De naam van Thomas Vincidor, de naar de Nederlanden uitgeweken leerling van Rafaël, is in de vorige eeuw als ontwerper van de vont genoemd.[143] Deze toeschrijving wordt echter door geen enkele bron gesteund en stilistisch gezien is dit ook onmogelijk. Wel vermeldt de kerkrekening een uitgave van 25 stuiver aan 'hans die ghelaescrijver' voor het maken 'van een patroen om een woent te' maken. Gezien het geringe bedrag is het hoogst twijfelachtig of het hier, zoals algemeen wordt aangenomen, om het ontwerp gaat.[144] Het genoemde *patroen* moet waarschijnlijk worden geïnterpreteerd als een lijst van maten die de opdrachtgever gehanteerd wilde zien. Aan de hand van deze gegevens voerden de Mechelse geelgieters, die bedreven waren in het vormgeven van dergelijke voorwerpen, hun opdracht uit.

Aan de in Breda wonende Peter van Beers werd 57 rijnsguldens en 6 stuivers betaald voor 'dat ijserwerck dat an de vont ghemaeckt es'. Gezien de grootte van dit bedrag kunnen we ervan uitgaan dat hiermee de kraan van smeedwerk bedoeld is. Een jaartal voor dit werk is bij Van Keppel, die de rekeningen publiceerde, niet te vinden. Het is echter voor de hand liggend dat de kraan niet te lang na de aankomst van de vont in gebruik moet zijn genomen, gezien het feit dat het deksel zonder dit hijswerktuig niet gehanteerd kon worden.

Tenslotte wordt 'Lenaert die scylder betaald voor dat hij die vont en dat ijserwerck verguldt en gheverf heft.'[145] Van Keppel schrijft aan hem ten onrechte ook de beschilderde gewelven toe (zie cat.nr. 14).[146]

Traditie en materiaal

In vroegchristelijke tijden werd de doop bij open en liefst stromend water verricht. Later vond deze om praktische redenen in een baptisterium plaats. Hierin bevond zich een, meestal achthoekig, bassin, waarin ook volwassenen zich volledig konden onderdompelen. Vaak was er stromend water aanwezig (de Bron des Levens, *fons* betekent bron), in de vorm van een fonteintje. De baptisteria waren in de Middeleeuwen gesitueerd bij kerken die het dooprecht bezaten, hetgeen vaak alleen aan kathedralen voorbehouden was. Later kregen ook parochiekerken dooprecht en het losse doophuis werd een doopkapel, die vaak naast de hoofdingang geplaatst werd.

De westelijke locatie van de doophuizen, en later de doopvonten, bezit een symbolische lading. De doop is een van de zeven sacramenten die tot verlossing leiden. Het is een overgangsrite waarbij de gelovige uit de heidense duisternis van zijn vroegere leven in het rijk van het licht gebracht wordt. Het westen staat voor het profane en duistere terwijl het oosten verwijst naar het licht en de terugkomst van Christus. Na het achterlaten van zijn zondige leven, na de doop, kon de nieuwe gelovige gezuiverd de kerk intreden.[147]

In de loop van de tijd werd het onderdompelen van de dopeling vervangen door besprenkeling. Een doopvont kon daardoor de plaats innemen van het bassin. De Romaanse vonten werden voornamelijk uit steen vervaardigd en waren rond van vorm. De omslag van stenen naar metalen doopvonten heeft in de Zuidelijke Nederlanden waarschijnlijk te maken gehad met het ontbreken van een geschikte steensoort en vooral met een in die tijd optredende smaakverandering. Daarnaast bestond er de traditie om metaal te gebruiken voor de vervaardiging van kerkelijk gerei. De laatmiddeleeuwse koperen vonten waren voornamelijk te vinden in Duitsland en de Zuidelijke Nederlanden. De vaardigheid van het geelgieten in deze gebieden is terug te voeren op de Karolingische periode. In de twaalfde eeuw kwam dit ambacht in de Zuidelijke Nederlanden, met name in de Maasstreek, weer tot bloei. Vaak waren deze steden gunstig gelegen ten opzichte van transportwegen, waardoor zowel in- als export gemakkelijk kon plaatsvinden. Daarnaast konden vaak in de nabije omgeving de juiste grondstoffen gedolven worden. In het gebied van de Maas was dit zinkerts, *galmei*, en een leemsoort, *derle* genaamd, die geschikt was voor het maken van gietvormen.[148] Ook bij Mechelen in de buurt werd *galmei* gedolven. Koper werd aangevoerd uit het Harzgebergte in Duitsland en later uit Scandinavië. Koper dat vermengd wordt met tin geeft brons, een vrij harde legering. Tin moest echter

331 Detail doopvont (foto RDMZ, 2002).

worden ingevoerd uit het Harzgebergte, Bohemen of Engeland, wat duur was. Goedkoper was het zink met koper te vermengen. Dit leverde geelkoper of messing op, een legering die zich goed laat gieten en verder bewerken.[149]

In 1466 werd de stad Dinant, het belangrijkste gieterscentrum aan de Maas, veroverd door Philips de Goede en bijna met de grond gelijk gemaakt. Dit was de oorzaak dat de handwerkslieden (en daarmee hun deskundigheid) zich verspreidden. Er ontstonden nieuwe centra waar de metaalkunst werd uitgeoefend, maar daarnaast kregen bestaande centra nieuwe artistieke impulsen. Dit laatste was vooral van toepassing in Mechelen. Vanaf de elfde eeuw bestond daar al een koperindustrie. De vroegste productie bestond uit kanonnen en luidklokken en vanaf de dertiende eeuw werden doopvonten gegoten. Maar pas aan het eind van de vijftiende eeuw kreeg Mechelen een belangrijke naam in de brons- en geelgieterij. In die tijd komt voor het eerst de term ‘geelgieter’ voor in de archieven. De aparte vermelding (in plaats van de het al langer bestaande, ambachtelijker ‘potgieter’) lijkt een onderscheid aan te geven op artistiek gebied. De Mechelse geelgieters waren in de eerste helft van de zestiende eeuw tot ver in het buitenland vermaard om de hoge kwaliteit van hun werk.[150] Ze vervaardigden vooral verschillende soorten koperen kerkmeubilair, zoals lezenaars, kandelaars en tabernakels; doopvonten behoorden tot de grootste werken. Er zijn drie vonten waarvan met zekerheid gezegd kan worden dat ze in Mechelen zijn vervaardigd.[151] Alle zijn rond dezelfde tijd gegoten en twee ervan bestaan nog. De vont in de Sint-Walburgiskerk in Zutphen werd, zoals de inscriptie duidelijk maakt, gegoten door de Mechelse geelgieter Gillis van den Eynde in 1527. Van zijn hand was ook de nu verdwenen vont die in de Oude kerk in Amsterdam heeft gestaan. Deze lijkt, gezien haar gewicht, van een bescheiden formaat te zijn geweest. De derde en tevens laatst gegoten vont staat in Breda.[152]

Beschrijving

De Bredase doopvont bestaat uit een staand deel, namelijk de kuip die door de voet wordt gedragen, en een hangend deel, de gedecoreerde deksel. De laatste hangt aan een smeedijzeren kraan. De deksel had tot doel de vont te beschermen tegen onreinheden. Zowel het onderste deel van de voet als de deksel zijn samengesteld uit afzonderlijk, in geelkoper gegoten delen. Er is geen vermelding van enige merktekens op de vont alhoewel de Mechelse gieters, net als de inspecteurs die hun werk controleerden, volgens de gildenregels verplicht waren merktekens aan te brengen.[153] De vont is in de loop van de jaren echter vele malen gepoetst en geschuurd, waardoor tekens verloren gegaan kunnen zijn.[154] Het geheel staat op een eenvoudige, natuurstenen sokkel die uit 1959 stamt.[155]

De vont toont een bijzondere mengeling van gotische en renaissancistische stijlkenmerken. In opzet is de vont gotisch, terwijl de details renaissanceinvloeden tonen. De architecturale opbouw van de deksel is een gotisch element. Dit wordt

duidelijk wanneer we deze vergelijken met andere doopvonten van wat vroegere datum, zoals de vont in Zutphen en de vont in de Sint-Martinus te Halle in België. De laatste is vervaardigd door Guillaume Le Febvre in 1446. Vele details van de opbouw op de Bredase vont zijn echter renaissancistisch van aard. Zo dragen vierkante, met renaissancemotieven versierde pijlertjes een baldakijn. Deze pijlertjes worden dan weer bekroond met gotische pinakeltjes. De vont moet er in haar originele staat heel anders uit hebben gezien dan nu, aangezien ze toen waarschijnlijk met veel beelden getooid is geweest. De vele gaten die op de vont zichtbaar zijn getuigen daar nog van.

Het staande deel van de voet is opgebouwd uit drie delen, te weten de voet, de kuip en de verbindende stam. De voet van de vont bestaat uit vier lobben die door rechte hoeken van elkaar zijn gescheiden, zoals een vierpas die door een vierkant doorsneden is. Deze vorm wordt, omgekeerd, herhaald in de kuip van de vont. De twee gespiegelde delen worden gescheiden door een met schijven geprofileerde stam, waarin een gietpijpje zichtbaar is (de vont werd volgens de *cire-perdue* methode gegoten). Het geheel is versierd met acanthusbladmotieven, knorren en eierlijsten. Rondom de kuip bevinden zich acht ramskoppen die een ring in hun muil dragen. In de kuip bevindt zich een metalen binnenbak.

Bolten stelt dat het vrijwel zeker is dat de voet op liggende leeuwen heeft gerust.[156] Inderdaad bezitten veel vonten die in de Zuidelijke Nederlanden vervaardigd zijn, liggende dierenfiguren die de voet dragen.[157] Daarnaast zijn er echter ook voorbeelden te noemen waarbij dit niet het geval is.[158] Een gravure van de Bredase vont uit ca. 1870 toont de aanwezigheid van acht kleine dierfiguren die de voet dragen.[159] Gezien de fantasievolle weergave van de vont is het niet zeker dat deze constructie overeenkomstig de toenmalige werkelijkheid is. Bovendien laat een afbeelding uit 1888 de vont zonder

332 Detail kraan doopvont (foto RDMZ, 2002).

dragende dierfiguren zien.[160] Tenslotte zijn er aan de vont geen sporen zichtbaar die erop wijzen dat ze ooit door dierfiguren is gedragen.

De deksel bestaat uit achttien onderdelen waarvan de grote delen aaneengeschakeld zijn met behulp van een ijzeren as, die het geheel aan de kraan bevestigt. In de deksel wordt de voetvorm herhaald. De architecturale opbouw van de deksel bestaat uit vier dwars geplaatste vierkante zuiltjes, op sokkels, die een baldakijn dragen en eindigen in pinakels. Tussen de zuiltjes bevindt zich een platform met in het centrum een zuiltje dat deel uitmaakt van de ophanging van de deksel. Deze ophanging zet zich boven het baldakijn voort in de vorm van een grote balusterzuil met zware profilering en decoratieve bladmotieven die ook te zien zijn op de vier pinakels. Deze verticale elementen vormen een contrast met de horizontale benadrukking van de kuip en voet.

Op de zijden van de zuilschachten en de sokkels zijn grotesken afgebeeld. De kapiteeltjes bestaan uit opengewerkte, omgekeerde voluten boven een bladrand. Het baldakijn wordt omrand met een sierfriesje waarop twee draakfiguren zichtbaar zijn, waarvan de staarten in bladmotieven eindigen en een cartouche omvatten. Onder dit fries bevindt zich een renaissancistische decoratie die gevormd wordt door een masker, geflankeerd door twee dolfijnen (afb. 331).

De kraan

De smeedijzeren kraan waaraan de deksel is bevestigd, is geconstrueerd in de vorm van een rechte, ongelijkbenige driehoek, waarvan de scherpe punt naar beneden wijst. De langste rechte zijde fungeert als draai-as. De bovenkant van de as is in een aan de wand bevestigd metalen oog gestoken, terwijl de onderkant zijn draaipunt vindt in een natuurstenen sokkel. De hefboom waarmee de kraan gehanteerd kan worden, ontbreekt.[161] Met deze kraan kon het deksel van de kuip worden gelicht om vervolgens in zijwaartse richting te worden weggedraaid, waardoor de kuip toegankelijk werd. Een dergelijk hulpconstructie was door het grote gewicht van de deksel noodzakelijk.

De driehoekige constructie, waarvan de verbindingspunten zijn versierd met rozetten in oranje en goud, is ingevuld met een laatgotisch grillig motief van ranken waaraan bloemen ontspringen. De horizontale bovenkant van de kraan, is geornamenteerd met zes, in details van elkaar verschillende bloemen (afb. 332).

De driehoek heeft een blauwgrijze kleur, terwijl de ranken blauwgroen geverfd zijn en de bloemen wit, oranje en goud.

De doopvontkraan past in een traditie van smeedwerk dat in lichtere uitvoeringen ander kerkelijke, maar ook wereldlijke toepassingen kende. Zo werden ze ook gebruikt als armaturen waar gildetekens of naamborden aanhingen, bijvoorbeeld bij herbergen. Decoraties met ranken en bloemen waren ook in deze toepassingen zeer gangbaar. In de Nederlanden werden kranen al vanaf de vijftiende eeuw gebruikt om doopvontdeksel aan te hangen. De vont uit Halle bezit de oudste kraan. Deze wijze van ophangen van de deksels is kenmerkend voor de Nederlandse vonten. In Duitsland bezaten de deksels vaak een ophanging aan de gewelven en werden ze door middel van een contragewicht gelicht. In de zeventiende eeuw zijn de laatste vonten met hefkranen gemaakt.[162]

Iconografie

De beelden die de vont oorspronkelijk gesierd hebben, zullen ongetwijfeld betekenisvol zijn geweest in relatie tot haar functie, zoals dat ook het geval is met vergelijkbare vonten. Dit geldt voor de nog aanwezige figuratieve decoratie. Zo verwijzen de draken die op de friesjes van het baldakijn zijn afgebeeld, naar het kwaad waartegen de dopeling voortaan zou worden beschermd.[163]

Ook de acht ramskoppen tegen de kuip zijn niet alleen ornamenten, maar bezitten bovendien een symbolische waarde.[164] De ram in het oudtestamentische verhaal van het Offer van Isaak is een voorafbeelding van Christus in zijn rol van offer voor de mensheid.[165] In deze hoedanigheid wordt Hij ook door het lam gesymboliseerd. Johannes de Doper verwijst naar de offerrol wanneer hij Christus het Lam Gods noemt voordat hij hem doopt.[166] Het lam is dan ook het attribuut van Johannes de Doper. In de Openbaring bevindt zich het Lam Gods op de troon, terwijl de opstanding der doden plaats vindt.[167] De wedergeboorte door middel van de doop, een van de zeven sacramenten, is voor de gelovige een opstanding in zijn nieuwe leven. Naar deze interpretatie verwijst de achtvoudige afbeelding van het Lam op de vont. Het aantal is betekenisvol in de context van de doop. Het getal zeven staat voor de voltooiing van de schepping van de wereld. Het volgende getal, acht, symboliseert

het begin, het nieuwe leven en de verwachte verrijzenis, hetgeen geïmpliceerd wordt door de doop.[168]

De dolfijnen die zichtbaar zijn in de renaissancistische decoratie op de vont kennen ook een christelijke symboliek (afb. 331). Dit dier werd al in vroegchristelijke tijden bestempeld tot het zeemonster dat Jonas verschalkte en drie dagen later weer liet gaan. Dit verhaal werd gezien als prefiguratie van de dood van Christus en zijn opstanding drie dagen later. Behalve deze christelijke betekenis bezit de dolfijn ook een plaats in de klassieke mythologie. Gezien het feit dat de dolfijn op de doopvont in een renaissancistische decoratie verwerkt is, mag deze verwijzing niet vergeten worden. De dolfijn is het attribuut van Venus en verwijst in die hoedanigheid naar haar geboorte uit het schuim der zee.[169] Zo komen in deze decoratie twee betekenislijnen samen die beide naar de functie van de vont verwijzen.

Op de hele vont zijn gaten te vinden die getuigen van de oorspronkelijke versiering met beelden. Wanneer ze zijn verdwenen is onbekend, maar wellicht heeft de beeldenstorm hier een rol in gespeeld. De grondigheid waarmee de beelden zijn verwijderd doet echter vermoeden dat ook het later heersende protestantisme hier zijn invloed heeft doen gelden.

In de voet zitten achttien gaten en in het deksel nog veel meer. Sommige zijn voorzien van telmerken. Enkele gaten lijken slordig gevuld te zijn met metaal, terwijl andere open zijn gelaten.

Ook al is er geen enkele bron die enige opheldering kan geven over het iconografisch programma van de verdwenen beelden, kunnen we aan de hand van andere doopvonten toch enige mogelijkheden overwegen. Zo is het zeer aannemelijk dat centraal de doop van Jezus in de Jordaan afgebeeld is geweest. Dit is een voor de hand liggende iconografische keuze bij doopvonten, zoals de vonten in 's-Hertogenbosch, Zutphen en Halle laten zien. De beeldengroep zou zonder twijfel onder het baldakijn geplaatst zijn, zoals dit bij genoemde vonten het geval is. In het platform dat zich daar bevindt, zijn zes ronde gaten achtergebleven. De verdeling van de gaten maakt het mogelijk dat er, naast de figuren van Christus en Johannes de Doper, een derde figuur gezeten heeft. Het is niet ongebruikelijk dat dit, in deze scène, een engel is.[170]

Welke andere scènes op de vont aanwezig zijn geweest, is moeilijk te bepalen. Toch is het mogelijk aan de hand van de gaten in de vont enige conclusies te trekken. Wanneer we kijken naar het aantal gaten, hun samenhang en de plaatsen waar we ze op vont aantreffen en wanneer we deze informatie vergelijken met beeldengroepen van andere vonten kunnen aan aantal zaken met enige voorzichtigheid gesteld worden. Het lijkt waarschijnlijk dat er op de Bredase vont beeldengroepen aanwezig waren die in series van vier figuren voorkomen, bijvoorbeeld de vier evangelisten. Deze aanname wordt bevestigd door de telmerken bij de gaten, die telkens tot vier oplopen. Begrijpelijk, want ten slotte bezit de vont een symmetrie waardoor het aanzicht van zowel de voet als de deksel aan vier zijden gelijk is. De groepering van de gaten op de voet geeft aanleiding om aan te nemen dat er twee reeksen van elk vier beelden hebben gestaan.

Voorts is het mogelijk een voorstelling te maken van de ordening van de beelden op de deksel. Op andere vonten worden de beelden op dat deel vaak in registers geordend. Aan de hand van de plaatsing van de bevestigingspunten op de Bredase vont kan worden gesteld dat de beelden op de deksel in drie registers verdeeld zijn geweest. Het onderste register kan geplaatst worden aan de voet van de vierkante zuiltjes. Het tweede register beelden zou aan de hoekpinakels bevestigd kunnen

zijn, en de het derde hoogste register aan de centrale balusterzuil. Bij deze reconstructie is ervan uitgegaan dat beelden die aan verticale elementen verbonden zijn veel bevestigingspunten nodig hebben, wanneer zij daarnaast geen horizontale ondersteuning bezitten.

Mogelijk zijn er, naast de beeldenversiering, ook luchtbogen aanwezig geweest, die de kleine pinakels met de centrale balusterzuil hebben verbonden. Een serie gaten op genoemde delen die tegenover elkaar, op ongelijke hoogte zijn geplaatst, zouden ter bevestiging gediend hebben. Vergelijkbare architectuurelementen zijn te vinden op de vonten in Zutphen en 's-Hertogenbosch. Het specifiek gotische karakter van luchtbogen zou, ook op de Bredase vont, die zich op het stilistische breukvlak tussen gotiek en renaissance bevindt, goed passen bij de gehele architecturale opbouw van het deksel.

Het is duidelijk dat op basis van de vastgestelde hoeveelheid beelden en hun ordening, nog niet bepaald kan worden welke beelden er op de deksel van de vont gezeten

hebben, aangezien er verschillende keuzes zijn betreffende de verdeling van beelden over de registers. Op andere doopvonten vinden we bijvoorbeeld verschillende reeksen beelden die uit vier figuren bestaan. Zo zijn er vier heiligen, vier evangelisten, vier kerkvaders en bijvoorbeeld drie keer vier apostelen mogelijk. Daarnaast bestaat de mogelijkheid de verdeling van de beelden aan te passen aan de symmetrie van de vont. De vont in Zutphen, die beschikt over een zesvoudige symmetrie, bezit bijvoorbeeld twaalf apostelen en zes heiligen over drie registers verdeeld. Op de vont in Halle staan twaalf apostelen in één register op een rond deksel met daarboven vier heiligen. Uit deze voorbeelden blijkt dat, uitgaande van series van vier figuren, de keuzemogelijkheid ten aanzien van het iconografische programma van de beelden van de Bredase vont, nog steeds erg groot is.

Maar ook zonder de vele beelden die haar ooit tooiden, is de Bredase vont een bijzonder exemplaar binnen het kerkelijk kunstbezit van de Nederlanden. De stilistische plaatsing op het breukvlak van gotiek en renaissance geeft het een unieke positie in de reeks doopvonten. Tevens is de doopvont daarmee illustratief voor de historische context van de Onze-Lieve-Vrouwekerk.

Gipsafgietsels

In de loop van de negentiende eeuw is een mal vervaardigd van de geelkoperen vont. Gipsen afgietsels hiervan bevonden zich in het Rijksmuseum in Amsterdam en in het Jubelparkmuseum te Brussel.[171] Het bestaan van andere afgietsels mag verondersteld worden. Het doel van deze, in de negentiende eeuw gangbare praktijk, bestond uit het toegankelijker maken van kunstwerken zonder al te hoge kosten. Zo werden afgietsels door musea onderling geruild en dienden ze voor het tekenonderwijs. Ook werden afgietsels in plaats van het origineel tentoongesteld. Zo toonde een tentoonstelling van 1877 in Amsterdam een afgietsel van de Bredase doopvont, samen met een kopie van de kraan *gewrocht door de werkzame hand van een limburgschen smid.*[172]

TvG/JK

52 Grafzerk van Willem van Galen

(midden van hoogkoor)

333 Zerk met koperen plaat voor Deken Willem van Galen, 1539 (zie ook afb. 496) (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1961).

Mechelen, onbekende geelgieter, 1539

Hardsteen, 217 × 142 × 20 cm
Randinscriptie: + *VENERABILIS . VIRI . DOMINI . ET . MGRĪ . / GVILHELMI . DE . GAELLEN . SACRE . THEOLOGIE . LICĒCIATI . BREDEN̄. CON / CILIIOQ3 . BEKEN̄ . DECANI . QVI . OBIIT . 29 / AVG. ĀNO . 1539 . C'Q3 . ANIMA . DEO . VIVAT . SAXUM . HOC . CINERES . HABET.*
Wapens: links, drie weerhaken op gearceerd veld (Van Galen); rechts, op hermelijn een zwart schuinkruis

Oudste afbeeldingen
ca. 1875 (Cuypers en Stolzenberg, gipsafgietsel)

Literatuur
Kuyck 3 (1896) (= *Register* uit 1740-41), 107 en 10 (1903), 301-302; d'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 164; Kalf (1912), 119 en afb. 92; Steenkamp (1923), nr. 38; Bloys van Treslong Prins (1924), 93 nr. 25; *Inventarislijst* (1982), 38 nr. 51; *Kunst voor de beeldenstorm* (1986), 49-51; Van Boven (1987), 35-36; Goossens & Dekker-Peek (1994), 93 nr. 38; Van de Garde & Massop (1996-97), nr. 38

Tentoonstellingen
Gent/Delft, 1961

De koperen plaat bestaat uit drie ongelijke rechthoeken, andere naden zijn het gevolg van gerestaureerde breuken (afb. 333). Niet alleen het ontwerp en de uitvoering van de voorstelling zijn van hoog artistiek niveau, ook de technische vervaardiging getuigt van groot vakmanschap. In de gegraveerde lijnen zijn hier en daar nog enkele sporen aangetroffen van gekleurd mastiek, die het geheel vroeger een nog fraaier aanzien moet hebben gegeven.

We zien een inscriptierand die op de hoeken wordt onderbroken door vierpassen met daarin de evangelistensymbolen. Hierbinnen is de figuur van de kanunnik weergegeven in een nis. Deze nis bestaat uit een basis, een middengedeelte en een kalot met schelp op een architraaf. Zij wordt geflankeerd door twee gecanneleerde zuilen op postamenten en met Corinthische kapitelen. Onder de nis bevindt zich een plint, evenals, apart aangegeven, onder de zuilen. Plint, ondergedeelten van de zuilen, zijkanten van de nis en de boog van de kalot zijn alle voorzien van renaissancistische siermotieven in de vorm van arabesken, trofeeën, hermen, blad- en diermotieven en bucrania. Tegen de basis van de nis zijn twee lauwerkransen te zien met daarin de gezeten figuren van klassieke filosofen, terwijl boven voor de boognis nog een tweeledige guirlande hangt. Op de kapitelen zijn twee staande putti weergegeven, die met één hand het schild zelf vasthouden en met de andere hand de linten waaraan deze schilden hangen.

De figuur van de kanunnik is staande weergegeven met zijn hoofd op een kussen en zijn naar beneden hangende handen gevouwen voor zijn borst. Hij is gekleed in priestergewaad, met amict, albe, kazuifel en manipel. Boven zijn handen bevindt zich op zijn borst een kelk met erboven een hostie en daarop de kruisiging. De albe vertoont onderaan en op de onderarmen versieringsstukken met bladmotieven. Het kussen is eveneens voorzien van bladversiering en heeft kwasten op de hoeken. Op de aurifriezen van de kazuifel zijn een zestal figuren te onderscheiden, waarvan de twee middenvoor kunnen worden geïdentificeerd als Paulus (met zwaard) en Jacobus de Mindere (met voldersstok).

Willem van Galen was tussen 1530 en 1537 pastoor te Dongen en daarnaast landdeken van Hilvarenbeek en kapitteldeken van Breda.[173] Zijn zeer rijk uitgevoerde plaat vertoont vele renaissancistische motieven, zoals de in perspectief weergegeven architectonische nis en de maniëristische versieringsmotieven. Hiermee is deze koperen grafplaat een vroeg voorbeeld van de invloed van de Italiaanse renaissance in Nederland. Toch zijn er nog enkele middeleeuwse elementen blijven bestaan, zoals de vierpassen met evangelistensymbolen en ook de vermenging van staan en liggen van de persoon, zo gebruikelijk en ook zo typisch voor middeleeuwse graffiguren.[174]

De vraag naar de plaats van vervaardiging en naar de maker is vaak gesteld en slechts gedeeltelijk opgelost. Dat de koperen plaat Vlaams werk is, ligt voor de hand. Daar bevonden zich de grote centra voor koperen grafplaten. Mogelijk betreft het de stad Mechelen, waar ook de koperen doopvont uit dezelfde kerk vandaan komt.[175] De stijl van de figuurweergave, hoewel veel gedetailleerder uitgevoerd, komt overeen met verschillende andere kanunnikenzerken van steen in Breda en in de provincie Zeeland, alle waarschijnlijk Vlaams werk. Het meest vergelijkbare werk is de koperen plaat van het echtpaar Pieter Claesz. Palinck (†1546) en zijn echtgenote Josina van Foreest in de Grote Kerk in Alkmaar, welke grafplaat zeer wel uit hetzelfde atelier kan stammen.[176]

Als ontwerper van de grafplaat van Van Galen is gesuggereerd Maarten van Heemskerck, op basis van enkele stilistische details en het feit dat Van Heemskerck in 1539 in Breda heeft gewerkt.[177] Deze suggestie is niet door iedereen overgenomen, daarvoor lijkt de argumentatie voorlopig te vaag en onovertuigend. Feit blijft dat we te maken hebben met een uitzonderlijke grafplaat van hoog artistiek niveau.

De kwaliteit van dit kunstwerk is reeds lang onderkend en de grafplaat wordt in praktisch alle publicaties over de kerk van Breda en haar inventaris vermeld. Zo bestond er een gipsafgietsel van, gemaakt voor het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, het latere Rijksmuseum in Amsterdam, welk afgietsel

verloren is gegaan.[178] Ook was de koperen grafplaat in 1961 te zien op de tentoonstelling over koperen kunstvoorwerpen in Gent en Delft.[7] De verplaatsing van de zerk met grafplaat naar de vierde kapel aan de zuidelijke zijbeuk van het schip tussen 1962 en 1997 heeft hier eveneens mee te maken. Men wilde de grafplaat vrijwaren van overmatige slijtage door veelvuldige bezichtiging van het koor. Gelukkig ligt deze prachtige grafplaat weer waar hij altijd heeft gelegen en waarvoor hij was bedoeld: midden voor het priesterkoor tussen andere stenen kanunnikenzerken.

HT/VH

53 Grafzerk van Raso Cornelii

334 Grafzerk van Raso Cornelii, 1542 (foto RDMZ, 2001).

(midden van het koor, zuidzijde)

Onbekende beeldhouwer, 1542

Doornikse steen, 234 × 132 × 16 cm
Randinscriptie in gotische letters: *Hic . jacet . sepultus / venerabilis . vir . dns . Raso . Cornelii . presbyter . canonic . hui . / ecclie . qui . obyt . Anno A . / na*^{cc}*. Dni . XV*^{c} *. XLII . die . ulmo . mess . februario*

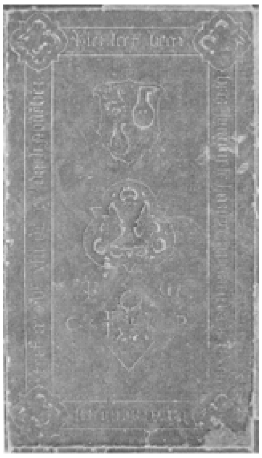
Literatuur
D'Yvoy (1784) (met jaartal 1516); Steenkamp (1923), nr. 36; Bloys van Treslong Prins (1924), 93 nr. 23; Belonje (1941), 52-53; Greenhill (1976), Vol. II, 179; Goossens & Dekker-Peek (1994), 29 nr. 36; Van Dijk (1995), 72 en 75; Van de Garde & Massop (1996-97), 16 nr. 131

De figuur van kanunnik Raso Cornelii is in graveertechniek weergegeven, staande op een grasveld aangeduid door enkele graspolletjes (afb. 334). Hij houdt zijn handen gekruist voor zijn onderlichaam. Van de priesterkleding zien we de albe die de voeten volledig bedekt, de amict, de kazuifel en de manipel. De inscriptie bevindt zich in een brede rand tussen twee lijnen en de hoeken zijn opgevuld met dubbele vierpassen met daarin de gebruikelijke evangelistensymbolen.

Deze toepassing van de graveertechniek bij een kanunnikenzerk is opvallend, de meeste zijn in een techniek van uitsparing en reliëf. De graveertechniek en ook de vormgeving van de volle kleding zijn vergelijkbaar met die van de afgebeelde engel op de zerk van Françoise Draeck (cat.nr. 32) en meer nog met een kanunnikenzerk in Kattendijke, Zeeland.[179] De graspolletjes zijn niet alleen te zien op de hier beschreven zerk en op die van Françoise Draeck, maar bijvoorbeeld ook op twee zerken in Kapelle en op een in Wemeldinge, beide in de provincie Zeeland.[180]

HT

54 Grafzerk van Symon le Hardi



335 Grafzerk van Symon le Hardi, 1542 (foto RDMZ, 2001).

(kooromgang)

Onbekende beeldhouwer, 1542

Doornikse steen, 150 × 86 × 11 cm
Inscriptie in gotische letters (deels onleesbaar en aangevuld uit *Literatuur*):
Hier leet begr / heer Symon le Hardy capelaen va de pr(ice) / Aracnatien (?) / *sterf a^{o} XV^{c} XLII de V^{en} dagh Noveber*
Wapen I: drie luiten (2 en 1), de eerste bedekt door een vrijkwartier met een leeuw Wapen II, in ruit: drie bomen op een grasgrond en een bereden paard (eenhoorn?) daar voorbijstappend

Literatuur
Van Goor (1744), 87; d'Yvoy (1784); Steenkamp (1923), nr. 49; Bloys van Treslong Prins (1924), 111-112 nr. 135; Goossens & Dekker-Peek (1994), 30 nr. 49; Van de Garde & Massop (1996-97), 34 nr. 135

De zerk van Symon le Hardi (afb. 335), kapelaan van de prins van Oranje, toont een inscriptie met hoekvierpassen met daarin de evangelistensymbolen en is vergelijkbaar met de uit hetzelfde jaar daterende zerk van kanunnik Raso Cornelii (cat.nr. 53). In plaats van een figuur ten voeten uit zien we hier de voor priesterzerken gebruikelijke kelk met een hostie erboven. De kelk is weergegeven in een gotische driepas over een driehoek, die zich in het midden van de zerk bevindt. Erboven en eronder staan twee familiewapens. De betekenis van de twee hoofdletters C en P en de gotische letters P en M naast het onderste wapen is onbekend.

De zerk als geheel straalt door de aanwezigheid van de wapens een zekere rijkdom uit, zonder dat men kan spreken van een groots of volledig geslaagd kunstwerk.

HT

55 Grafzerk van Magdalena van Renesse

336 Grafzerk van Magdalena van Renesse, 1543 (foto RDMZ, 2001).

(oostelijke kooromgang)

Onbekende beeldhouwer, 1543

Hardsteen, 195 × 110 × 14 cm
Tekst in kapitalen: *HIER LEEGET BEGRAVE IOFFROV MAGDALENA / NATVERLIKE DOCHTER VAN HEER IAN VA / RENESSE RIDDER HEERE VA MALLE SY STERFF / A^{O} XV^{C} XLIII OP SITE MARIA MAGDALENEDACH / OTRINT DER NOENE BIDT VOIR DE ZIELE / OVT WESENDE XVIII IAER*

Literatuur
D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 296-297; Kalf (1912), 120; Steenkamp (1923), nr. 6; Bloys van Treslong Prins (1924), 88 nr. 6; Goosens & Dekker-Peek (1994), 26 nr. 6; Van de Garde & Massop (1996-97), 48 nr. 103

Dit is een van de meest in het oog springende zerken in de kerk. Magdalena was de bastaarddochter van Jan van Renesse en overleed in 1543 (afb. 336). In een perspectivisch weergegeven rechthoekige nis met tongewelf en cassettenplafond zien we de figuur van de Maria Magdalena. Zij is naar rechts gekeerd en staat met het linkerbeen naar voren. In haar linkerhand houdt zij een zalfpot, die ze sluit met een deksel in haar rechterhand. Ze is gekleed in een bovenkleed met pofmouwen aan de schouders en wijde openingen aan de polsen. Hieroverheen draagt ze een mantel, die links van haar op de grond valt en onder haar rechterarm is opgenomen. Het is een bevallige figuur, die het achtergedeelte van de nis vult. De voorzijden van de muren waarop, op een impost, het gewelf rust, zijn versierd met renaisancistische bladfiguren opgehangen aan een koord. Boven op de muren staan twee vazen. Het ondergedeelte

337 Hans Burgkmair, *Prudentia*, houtsnede. Staatliche Museen Preuszisches Kulturbesitz Berlijn (foto uit *Hans Burgkmair 1473-1973*, Stuttgart, 1973, afb. 79).

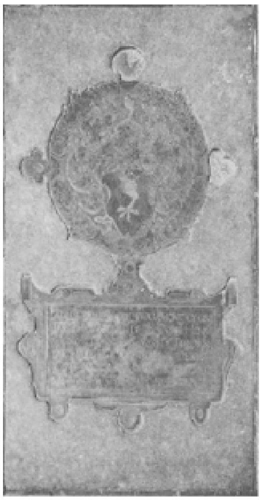
van de zerk bestaat uit een liggende rechthoekige cartouche, waarin zich, tussen een rand, de inscriptie bevindt. De voorstelling van de naamheilige van de overledene is niet uniek[181], maar uitzonderlijk is wel het aandoenlijke feit, genoemd in de inscriptie, dat de gememoreerde vrouw gestorven is op achttienjarige leeftijd rond het middaguur van de naamdag van haar patroonheilige (22 juli).

Een bijzonderheid is dat de voorstelling teruggaat op een prent uit een reeks heiligenfiguren van de Duitse graveur Hans Burgkmair van het begin van de eeuw (afb. 337).[182] Magdalena was de ‘natuurlijke’ dochter van Jan van Renesse, die bij de dood van zijn vader in 1538 hem opvolgde als drossaard van Breda.[183] Hij was in dienst van Hendrick III en trouwde met diens bastaarddochter Elisabeth, die bij haar huwelijk werd gelegitimeerd. Jan van Renesse, die in 1561 overleed, werd begraven in de grafkelder van zijn vader Frederik van Renesse en zijn moeder Anna van Hamel, boven wier grafkelder zich nog steeds het grootse renaissancegrafmonument bevindt. Het is vlak voor dit grafmonument dat de grafsteen van Magdalena ligt en zover bekend altijd heeft gelegen. We kunnen aannemen dat zij werd begraven bij haar grootouders. Haar grafsteen heeft geen wapenschilden, maar de plaats is een bijzondere en onderstreept de familieband. De zerk sluit ook in stilistisch opzicht aan op het grafmonument; bijvoorbeeld in het cassettenplafond en in het lettertype, dat van dezelfde hand lijkt te zijn.

De techniek van de weergegeven voorstelling is weliswaar niet uniek[184], maar wel fraai. De architectonische lijnen en de binnentekening van figuur en gewaden zijn gegraveerd. Houding en kleding en ook de plantmotieven op de voorzijden van de muren die de nis vormen, zijn weergegeven in een uitsparingstechniek die het voorgestelde naar voren laat komen in zeer laag reliëf. Hoewel de oppervlaktestructuur van de steen enigszins is afgesleten, met name op de handen en in het gezicht, is het een nog steeds indrukwekkende zerk, waarin de bekende gegevens van de gememoreerde persoon tot uitdrukking komen in de vormgeving.

HT

56A Grafzerk van Jan de Boubert



338A Grafzerk van Jan de Boubert (†1550) (foto RDMZ, 2001).

(noordzijde kooromgang)

Onbekende beeldhouwer, 1550

Hardsteen, 259 × 141 × 19 cm
Inscriptie: IAN DE BOVBERT DIT PERGAMONT CY GIST / IADIS CHAMBRELAIN DE FEV CONTE HENRI / SEIGNEVR DE NASSOV, AVSSY DE BREDA, &C / AV PREMIER IOVR DOCOTBRE IL TRESPASSA / QVANT XV^{c} CINQVANTE ON ESCRIPVIT / DIEV PAR SA GRACE LVY FACE MERCY
Wapen: een adelaarspoot op schuin gearceerd veld (purper)

Literatuur
Kuyck 16 (1899) (= *Register* van 1740-41), 19-20; Van Goor (1744), 83; d'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 102; Kalf (1912), 120-1; Steenkamp (1923), nr. 78; Bloys van Treslong Prins (1924), 112 nr. 92; *Inventarislijst* (1982) 31 nr. 40; Goossens & Dekker-Peek (1994), 33 nr. 78; Van de Garde & Massop (1996-97), 47 nr. 55

Onder op de zerk zien we een rechthoekige koperen cartouche met randen van bandwerk met daarbinnen een inscriptieplaat (afb. 338A). De cartouche loopt aan de bovenzijde uit in een tweede koperen plaat, bestaande uit verschillende stukken met daarop gegraveerd een lauwerkrans met aan drie zijden een gestileerde lelievorm (alleen de linker is in koper bewaard gebleven). Binnen de lauwerkrans bevindt zich boven het wapenschild een helm met wrong en helmteken, eveneens een adelaarspoot, en dekkleden. De cartouche die de inscriptieplaat omvat, vertoont verder nog een maskeron middenboven en een mensenhoofd met hoofdbedekking middenonder.

Jan de Boubert was kamerheer van Hendrik van Nassau en zijn graf ligt voor de prinsenkapel waar zijn heer is begraven. Van hem is bekend dat hij tijdens zijn leven alles in het werk heeft gesteld om zijn begrafenis goed te laten verlopen en dat hij vele schenkingen deed om zijn aanzien bij zijn medeburgers te verhogen.[185]

338B Grafzerk van Adrianus Heijs (†1550) en zijn ouders Roelandt Bartelmeeus Alartz. en zijn vrouw Marina Godevaert Heijs (beide gest. 1485) (foto RDMZ, 2001).

Zonder figurale elementen straalt deze wapen- en inscriptiezerk toch een zekere voornaamheid uit, welke hoofdzakelijk wordt bewerkstelligd door de koperen platen met daarop de verfijnde weergave van de gegraveerde lauwerkrans met wapen en de bandwerkcartouche met inscriptie.
HT/VH

56B Grafzerk van Roelandt Alartsz. en echtgenote 1485 en Adrianus Heys

(zuidelijke koorzijbeuk)

Onbekende beeldhouwer, 1550

Hardsteen, 233 × 132 × 18 cm
Randinscriptie: *Hier leet begr̄ Roelādt / Bartelmeeus Alartsz die sterf a*^{o} *XIIII*^{c} *en LXXXV den / XVII*^{en} *dach Aprilis. En Marina Godevaert / Heys dochter Roelandts huysvr die sterf a*^{o} *XIIII*^{c} *en / LXXXV dē XVI*^{en} *dach Aprilis̄*
Randschrift op ruit: *Hoc saxo tegitur corpus honorabilis / viri dn̄i adriani Roelādi Bartholomei / aīs Heys sacellani huī eccli ēqui obijt / a*^{o}*. dn̄i. 1550 . Julij die septima*
Wapen: beurtelings gekanteelde dwarsbalk vergezeld van drie rozen 2 en 1

Literatuur
Kalf (1912), 120 en afb. 94; Steenkamp (1923), nr. 72; Bloys van Treslong Prins (1924), 104 nr. 55; *Inventarislijst* (1982), 39 nr. 52; Goossens & Dekker-Peek (1994), 33 nr. 72; Van de Garde & Massop (1996-97), 96 nr. 143

De zerk was oorspronkelijk bedoeld voor Roelandt Alartsz en zijn vrouw Godevaert die beiden met een dag verschil in 1485 zijn gestorven (afb. 338B). De randinscriptie voor beiden is duidelijk tegelijkertijd aangebracht, waarbij gebruik is gemaakt van een tweede regel aan de boven- en onderzijde. Alle letters bevinden zich tussen

gegraveerde lijnen met uitzondering van de tweede regel onderaan, waar de lijn onder de tekst is weggelaten. Op de hoeken van de zerk bevinden zich de gebruikelijke evangelistensymbolen in vierpassen.

Op een later tijdstip, in 1550, is een ruitvormige koperen plaat ingelegd, precies in het midden van de zerk. Volgens de randinscriptie van deze plaat betreft het een kapelaan van de kerk, die volgens archiefbronnen in 1543 celebrant was in het Heilig Kruiskoor.[186] Zeer waarschijnlijk gaat het om de zoon van de eerder genoemde Roelandt Bartholomeus Alartsz en zijn vrouw Marina Godevaert Heys, waarbij de priesterzoon dan de naam van de moeder heeft aangenomen. Opvallend is hierbij verder het Nederlands van de inscriptie voor de ouders en het Latijn voor de priesterzoon. Het in de inscriptie van de koperen plaat genoemde 'als' is te interpreteren als al(art)s(z) verwijzend naar de vader, of als al(ia)s. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de priesterzoon zelf de opdracht heeft gegeven om de koperen plaat van hemzelf op de zerk van zijn ouders aan te brengen.

In de koperen ruit bevindt zich een staande engel, blootsvoets op een bed van gras en planten. In zijn linkerhand draagt hij aan een lint het familiewapen en in zijn rechterhand, eveneens aan een lint, een bladkrans met daarin een kelk met een hostie erboven. Op de hostie is de kruisiging afgebeeld.

De voorstelling op de koperen plaat is vervaardigd in uitsparingstechniek, waarbij de engel en de attributen zijn uitgespaard tegen een verdiepte omtrek. De tekening van het voorgestelde getuigt van een vlotte bevallige stijl. De kwaliteit van de zerk werd reeds vroeg opgemerkt; zo werd er al in het begin van de twintigste eeuw een afgietsel van vervaardigd voor het Nederlandsch Museum voor geschiedenis en Kunst.[187]

HT / VH

57 Grafzerk van Andries van Liere (†1522) en echtgenote Anna van Eyntiner

(noordelijke zijbeuk van schip)

339 Grafzerk van Andries van Liere (†1522) en echtgenote Anna van Eyntiner, 1563 (foto RDMZ, 2001).

Onbekende beeldhouwer, 1563

Hardsteen, 201 × 115 × 15 cm
Inscriptie in kapitalen in cartouche: *HIER LICHT BEGRAVE EDELE EN / WEERDE HERE IONCKHEER ADRIES / VAN LIERE DIE STERF A^{O} XV^{C} XXII / DEN XVI IN MEY / EN EDELE EN WEERDE IONCVR / ANNA VAN EYNTINER ZYJ HVYSVR / DIE STERF AN^{O} XV^{C} EN LXIII DEN / XXIIII IN MEY*
Wapens: I: in uitgestulpte zoom drie lelies (2, 1) en hartschild beladen met drie palen. Helm met dekkleden en als helmteken twee paardenpoten

Wapen II, in ruit: gedeeld: A (als I), B een leeuw
Kwartierwapens: (heraldisch) rechtsboven: uitgeschulpte zoom en drie lelies (op naambordje: LIERE), linksboven: een leeuw; rechtsonder: drie palen; linksonder: twee bomen naast elkaar de stammen verbonden door een ketting van schakels (?)

Literatuur
Steenkamp (1937), 197; Bakker (1937), 354 nr. 12; Goossens & Dekker-Peek (1994), 48 nr. 12; Van de Garde & Massop (1996-97), 152 nr. 10

De wapenzerk van Andries van Liere en zijn vrouw is een van de zerken die te voorschijn kwamen toen in de jaren twintig de houten vloer van het middenschip en de linkerzijbeuk werd verwijderd en die niet zijn opgenomen in de achttiende- en negentiende-eeuwse inventarissen (afb. 339).

De hoofdvoorstelling bestaat uit een in half-reliëf weergegeven rechthoekige cartouche onderaan de zerk, en een daarmee verbonden ronde cartouche bovenaan de zerk. De randen van het rechthoekige gedeelte bestaan uit een vroege vorm van het zogenoemde maniëristische bandwerk en die van het ronde gedeelte uit een soort lauwerkrans. Op verschillende plaatsen zijn in deze randen rozetten dan wel ringen aangebracht. Boven de ronde cartouche zien we twee aan ringen opgehangen guirlandes, met aan de twee buitenste ringen afhangende koorden, waaraan weer, links en rechts van de ronde cartouche, twee wapenschilden zijn opgehangen. Onder deze twee schilden hangen nog twee naambordjes, terwijl er tussen de rechthoekige

340 Zerk van Margareta van Rheenen, 1569 (foto RDMZ, 2001).

en de ronde cartouche eveneens een bordje is gegraveerd, met daarop een jaartal in arabische cijfers - naar alle waarschijnlijkheid '1563' - dat als datering mag gelden.

De benedencartouche bevat de inscriptie in kapitalen. In de ronde cartouche zien we binnen een extra cirkelrand een mannen- en een vrouwenwapen. Boven het mannenwapen zijn de gebruikelijke helm, het helmteken en de dekkleden afgebeeld. Het ruitvormig vrouwenwapen is met koorden opgehangen aan een bovenin vastgemaakte ring. De vier overige wapenschilden zijn gotisch van vormgeving.

Deze fraai bewerkte zerk met een evenwichtige voorstelling in een contemporaine, maniëristische stijl is een goed voorbeeld van een rijk uitgevoerde wapenzerk, die duidelijk meer bedoeld was ter bevestiging van de familietrots en het voortleven daarvan dan ter uitnodiging tot gebed aan de overlevenden. Het 'bid voor de ziel van ...' is niet meer aanwezig, maar er zijn wel verschillende wapens en de inscriptie vermeldt 'edele en weerde here en edele en weerde joncvr.'

HT

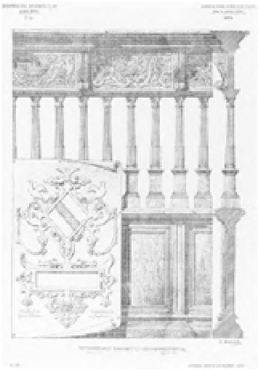
58 Grafzerk van Margareta van Rheenen

Onbekende beeldhouwer, 1569

Hardsteen, 201 × 114 × 12,5 cm
Wapen: ruitvorm met een gearceerde (zwarte) schuinbalk, vergezeld van een leeuwenkop

Oudste afbeeldingen
1884 (Ewerbeck (1884), Breda pl. 8 (afb. 341).

Literatuur
Kalf (1912), 121 en afb. 95; Steenkamp (1923), nr. 14; Bloys van Treslong Prins (1924), 91 nr. 14; Bakker & Prins (1937), 357-358 nr. 75; Belonje & Greenhill (1968), 446-8; Goossens & Dekker-Peek (1994), 28 nr. 14 en 52 nr. 75; Van de Garde & Massop (1996-97), 85 nr. 120



341 Zerk van Margareta van Rheenen, 1569; tekening uit F. Ewerbeck, *Die Renaissance in Belgien und Holland* uit 1884, p. 8.

De decoratie van deze zerk bestaat uit uitgebreid bandwerk rondom een ruit aan de bovenzijde, overlopend in rijk uitgevoerd bandwerk rondom een langgerekt verdiept veld aan de onderzijde (afb. 340). Het bandwerk bevat bovendien aan de bovenzijde links en rechts een vogel met uitgespreide vleugels en onderaan, onder het verdiepte veld, een, nu afgesleten, leeuwenmasker in een cirkel.

De ruitvorm aan de bovenzijde bestaat uit een koperen plaat met het wapen, terwijl het verdiepte veld onderaan vroeger eveneens een koperen plaat bevatte met een inscriptie. Deze inscriptie is bekend uit archivalische bronnen[188] en luidde

Margareta a Rene Castiss^ae^ puellae mater et frater maximo cum animi dolore P.P. mense septembri A^o^ 1569.

Het bewaarde wapen is dat van de Utrechtse familie Van Rheenen, of Re(e)ne(n). De zerk met de twee koperen platen wordt vermeld in dezelfde archiefstukken, evenals de plaats ervan in de kerk en verder het overlijden van Margareta in Breda in 1569.

Hoewel de zerk een van de twee koperen platen heeft verloren en het overgebleven wapen enigszins is verweerd, is het maniëristische rol- en bandwerk tamelijk uitbundig van vorm, dat al vroeg de aandracht trok. De maniëristische ornamentatie moet samen met de vroeger glimmende koperen platen een artistiek bevredigende en kostbare zerk hebben gevormd.

HT / VH

342 Epitaaf voor Joris van Froenhusen (foto RDMZ, 2002).

343 Koperen plaat van de Epitaaf voor Joris van Froenhusen (foto RDMZ, 2002).

59 Epitaaf voor Joris van Froenhusen

Peter Wolfgang en een onbekende beeldhouwer (Andrien de Seron?), ca. 1535-1540

Franse kalksteen, koper met verguldingsresten, 103 × 80 cm

Oudste afbeeldingen
1757 (ms. Van der Lelij, gewassen pentekening,); 1784 (ms. d'Yvoy (gewassen pentekening); 1920 (J.C. Steenkamp, potloodschets)[189]

Literatuur
Van Goor (1744); Van der Lelij (1757); d'Yvoy (1784), fol. 4; Galland (1890), 49, 57; Kalf (1912), 112-113; Smits (1923); Bloys (1924), nr. 29; Vos & Leeman (1986)

Restauraties

1936 (schoonmaak)

In de noordelijke afsluitmuur van de kooromgang (derde travee) bevindt zich het bescheiden epitaaf voor de kamerheer van graaf Hendrik III, Joris van Froenhusen. Het werd, gezien de stijl, ruimschoots na zijn overlijden (in 1521 of 1527) aangebracht. Het bestaat uit een kalkstenen omlijsting in renaissancestijl met in het midden een gedreven koperen reliëf, een voorstelling van de stichter die zijn schutspatroon Sint Joris als drakendoder aanbidt (afb. 342-343). Het beeldhouwwerk bestaat uit banden van gestileerde bladeren, tandlijsten en twee pilasters die een gebogen fronton steunen met een schelp. Het geheel steunt op een ingezwenkte basis, waarin tegen een zwart vlak de tekst:

> HIER BENEDE LEET BEGRAVE IORIS VAN FROENHUSE CAMERLING
> WAS VAN GREVE HEYRIC VA NASSO.

Qua stijl is het koperen reliëf in verband te brengen met de Keulse 'goutsmit' Peter Wolfgang, die in Breda werkzaam was van 1525 tot zijn dood in 1543. De toeschrijving van het reliëf aan Wolfgang bepaalt de ontstaansdatum van het Froenhusen-epitaaf in ieder geval voor 1543, het sterfjaar van de kunstenaar. Het zou goed in de loop van de

jaren dertig kunnen zijn gereed gekomen, kort na het praalgraf voor Engelbrecht II. Het sobere maar goed uitgevoerde beeldhouwwerk van het epitaaf is misschien lokaal Bredaas werk, wellicht van de hand van Andrien(s) de Seron die toen voor het Nassause hof werkzaam was.

Het epitaaf is niet compleet: twee zittende figuren op de top zijn sterk beschadigd - een putto met een schedel en een met een schild -, terwijl een schilddragende leeuw ooit de top bekroonde. Dat laatste blijkt uit een pentekening in het handschrift Van der Lelij, gedateerd 1757 (afb. 162).[190] Dezelfde tekening toont ook andere afwijkingen ten opzichte van de huidige staat van het epitaaf. Aan de onderzijde bevindt zich nog een extra plint, waarin de inscriptie is opgenomen, die in werkelijkheid op een hoger gelegen vlak staat. In het muurwerk zijn van een aanpassing echter geen sporen zichtbaar, al blijkt dat de huidige ingezwenkte vorm van de plint slecht aansluit bij de rest van het epitaaf. Misschien zijn enkele, deels vergulde fragmenten van renaissancelijstwerk hiermee in verband te brengen.

Opvallend en niet te verklaren is tenslotte de datum 1512 die zowel bij Van der Lelij als door Van Goor wordt genoemd, maar in werkelijkheid ontbreekt. Is het een verschrijving van het sterfjaar 1521 van Van Froenhusen?

FS

60 Epitaaf voor Nicolaas Vierling

Cornelis Floris of atelier, na 1546, vóór 1553

Baumberger zandsteen, 286 cm (= 10 voeten) × 126 cm (= 4,5 voeten)

Oudste afbeeldingen
1865 (Kannemans, foto) (afb. 3L); 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1887, 1889 (RDMZ, foto's)

Literatuur
Galland (1890), 617-620; Ewerbeck, II (1891); Hedicke (1913), 35; Kalf (1912), 113-114; Smits (1923), 151; Bloys (1924), 89; Roggen & Withof (1942/1943); Vos & Leeman (1986); Huysmans (1987), 114-115; Huysmans e.a. (1996), nr. S 15

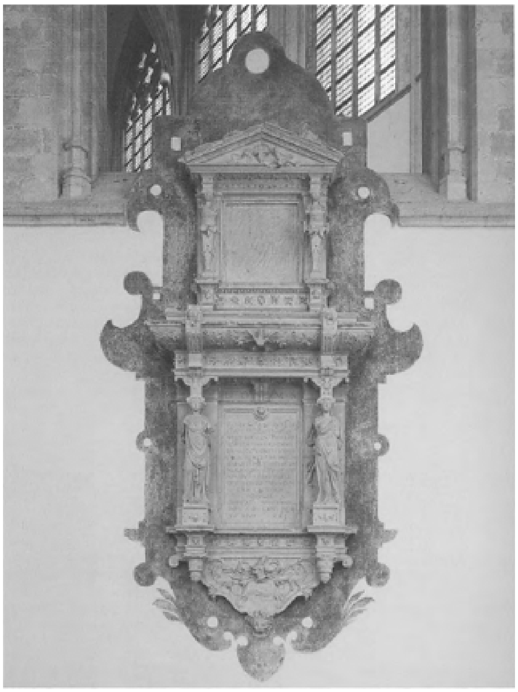
Restauraties
1936 (schoonmaak)

Het hoge renaissance-epitaaf dat omstreeks 1550 werd gemaakt ter nagedachtenis van de in 1546 overleden Nicolaas Vierling (afb. 171 en 344), rentmeester en raadsheer aan het Bredase hof, is een vrij letterlijke verwezenlijking van het ontwerp 'Statutum.....' van de Antwerpse kunstenaar Cornelis Floris (afb. 173). Diens ontwerp werd als gravure gepubliceerd in de reeks *Veelderleij niewe inventien van antijcksche sepultueren* uit 1557. Verschillen tussen epitaaf en prent zijn er slechts in proportionering en details, maar deze passen goed in het gebruikelijke repertoire van Floris. Dit gegeven, de hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk én het feit dat het monument enkele jaren voor de prentreeks is ontstaan, pleiten ervoor het aan Floris en zijn Antwerpse werkplaats toe te schrijven.

De terechte toeschrijving van het epitaaf aan Floris door Hedicke in 1913 is niet geheel onomstreden. Door Roggen en Withof werd het Vierlingepitaaf niet beschouwd als eigenhandig werk.[191] Huysmans bracht het recent terug in het oeuvre van Floris, maar Van Ruyven-Zeman wees haar toeschrijving vooral op methodologische gronden wederom af.[192] Overigens blijft de onduidelijkheid bestaan wie in dat geval wel verantwoordelijk kan zijn geweest voor dit hoogstaande beeldhouwwerk dat zo nauw verwant is aan Floris' ontwerpen, die pas enkele jaren later publiek werden.

Vergelijking van de Florisgravure en het Bredase beeldhouwwerk laat zien dat er ook onderdelen ontbreken. Zo mist het epitaaf zijn bekroning en twee putti aan weerszijden op de tombe. Het ontbrekende reliëf in de bovenzone, vermoedelijk een albasten Hemelvaart van Christus voorstellend, is waarschijnlijk al tijdens de Beeldenstorm verdwenen.[193]

Het epitaaf bestaat uit twee etages, die van elkaar worden gescheiden door een sarcofaag naar Italiaans model. Karyatiden vormen de steunende onderdelen van zowel de onderzone als het bovendeel; bovenin zijn de karyatiden uitgevoerd als



344 Epitaaf voor Nicolaas Vierling (foto RDMZ, 2002).

twee hermefiguren, die overigens in de ontwerpprent ontbreken. Ze komen echter wel voor in Floris' verwante ontwerp voor het epitaaf getiteld ‘Beati servi...’. In de onderzone bevindt zich de tekstplaat met het opschrift:

> PRUDENTIA.ET.INTEGRITATE.VITAE.ORNATISS VIRO.NICOLA.VIERLING ILLUSTRISSIS.HEROIBUS HENRICO.COMITI.A.NASSOU.AC.RENATO.ET. GUILHELMO.PRINCIPIBUS.AURANIAE.COCILIIS.ET.RATIONIBUS.LIBERI. PATRI OPT.MERITO.TUMULUM CUM.LACRYMIS POSUERE.OBIIT VIJUNII AO.D. XV XLVI VIXIT ANNOS LXXII MENS VIII, erboven in het fries van de onderzone de letters D.O.M.S. met in het centrum een leeuwemaskeron en console.

Aan de onderzijde bevindt zich een driehoekig veld dat in een leeuwenkop eindigt, waarin een helmteken. De top wordt gevormd door een driehoekig fronton, waarin twee putti een vaas vasthouden. De sarcofaag en alle horizontale banden van het epitaaf zijn rijk versierd met vruchtentrossen aan linten.

De beschildering van de achterwand rond het epitaaf volgt waarschijnlijk ook het ontwerp van Floris, die in zijn prenten dit aspect steeds nadrukkelijk heeft aangegeven.

Het epitaaf toont duidelijk sporen van beeldenstormerij; het ontbrekende reliëf in de bovenzone is ongetwijfeld weggehaald in deze periode, terwijl ook kleinere gebreken en beschadigingen waarschijnlijk grotendeels op de zestiende-eeuwse kerkzuivering zijn terug te voeren.

FS

61 Epitaaf voor een onbekende

Cornelis Floris en atelier, ca. 1550-1555

Baumberger zandsteen, albast, 305,5 cm (= bijna 11 voet, maar top ontbreekt), 143 cm (= 5 voet)

Oudste afbeeldingen

1865 (Kannemans, foto) (afb. 346 en 3N)[194]; 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1888 (RDMZ, foto) (afb. 172)

Literatuur

Ewerbeck (1891); Ehrenberg (1899), 59; Kalf (1912), 115, 166; Hedicke (1913), 35; Smits (1923); Vos & Leeman (1986); Huysmans (1987), 115; Huysmans e.a. (1996), nr. S.17

Restauraties

1936 (schoonmaak)

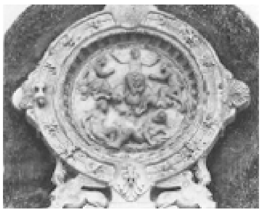
Het epitaaf voor een onbekende - het ontbreken van de graftekstplaat en het wapenschild maakt identificatie van de opdrachtgever hier onmogelijk - werd omstreeks dezelfde tijd vervaardigd als de twee vorige epitafen (afb. 345-347).

Dit wandmonument wordt gevormd door een stapeling van vier elementen: een sarcofaag in het midden, waarop een groot reliëfmedaillon rust. De sarcofaag zelf steunt op een rechthoekig blok, waarin zich oorspronkelijk de graftekst bevond. Hieronder een rand met consoles, die uitloopt in een halfrond veld met een helmteken.

De toeschrijving aan Cornelis Floris wordt hier, net als bij de catalogusnummers 60, 62 en 63, in de eerste plaats gerechtvaardigd door de nauwe verwantschap met een

345 Epitaaf voor een onbekende (foto RDMZ, 2002).

346 Epitaaf voor een onbekende. Albuminedruk, Kannemans & Zoon, Breda, 1865 (zie afb. 3).



347 Albasten reliëf met tronende Christus in de tondo van het Epitaaf voor een onbekende (foto RDMZ, 2002).

Floris-ontwerp, de gravure ‘Vigilate...’ (afb. 174). De hoge kwaliteit en de stijl van het beeldhouwwerk ondersteunen deze toeschrijving volledig. In vergelijking met de gravure is het epitaaf overigens veel rijker uitgevoerd en fraaier van proportie; er is veel meer detaillering in de friezen door middel van consoles, maskerons, guirlandes, acanthusbladeren, en bijvoorbeeld door kleine olijftakjes rondom het albasten medaillon. Ook werden twee gevleugelde sfinxen toegevoegd, die het reliëf ondersteunen. Dit is een motief dat weliswaar in geen van de Floris-prenten met grafmonumentontwerpen voorkomt, maar wel in zijn sculpturale oeuvre: als hoofdsteunen in de graven voor koning Frederik I (Schleswig, Domkerk) en voor Jan van Merode en Anna van Gistel (Geel, Dymfnakerk).[195] In Breda zijn de sfinxen voorzien van vrouwengezichten met palmetvormige, uitwaaierende hoofddeksels, zoals ze ook in sommige ornamentprenten van Floris voorkomen.[196]

Het albasten reliëf in de tondo beeldt de tronende Christus af - een verwijzing naar de Oordeelsdag en aldus een zinnebeeld voor de hoop op wederopstanding. Vergelijking van details in dit reliëf met andere werken van Floris bevestigt de grote stilistische verwantschap; dezelfde koptypen en haarpartijen vinden we bijvoorbeeld op de reliëfs van de tombe voor Niels Lange in Nycobing (Denemarken), op het epitaaf voor Herluf Trolle (Herlufsholm, Naestved, Denemarken) en op het fries voor het praalgraf voor koning Christiaan III te Roskilde.[197] Huysmans signaleert bovendien verwantschap in de rijke decoratie van het epitaaf met de sacramentstoren van Zoutleeuw die Floris tussen 1550 en 1552 leverde.

De beschadigingen aan het epitaaf volgen het patroon van die bij het Vierlingmonument: de bekroning en twee putti op de sarcofaag ontbreken, een tekstplaat en het wapenschild. Net als bij het Vierling-epitaaf is hier het zwarte schaduwveld op de wand nog aanwezig, zij het eenvoudiger dan in de gravure ‘Vigilate’. Naar analogie met de gravure zal op de twee hoeken van de sarcofaag een putto hebben gezeten.

A

B

348 Epitaaf voor Jan van Hulten, 1555. **A** Foto RDMZ, 2002. **B** Albuminedruk, Kannemans & Zoon, Breda, 1865 (zie afb. 3).

Deze putti zijn waarschijnlijk bij de Beeldenstorm gesneuveld, hetgeen mede oorzaak kan zijn voor de beschadigingen op de hoekpunten van het monument. De nu ontbrekende topbekroning was, blijkens de foto van Kannemans, in 1865 nog aanwezig (afb. 346). Het was een staande wapendrager in lange gewaad die twee schilden vasthoudt. Een 41 centimeter hoog fragment van dit beeldje is in 2001 op het Assendelft-monument terechtgekomen (afb. 352A). Aan de gekruiste banden over de borst en de plooival is echter duidelijk te zien dat het om de bekroning van het epitaaf voor een onbekende moet gaan. Met deze bekroning zou de totale hoogte van het epitaaf waarschijnlijk 13 voet hebben bedragen.

FS

62 Epitaaf voor Jan van Hulten

Cornelis Floris en atelier, 1555

Baumberger zandsteen en albast, 397,5 cm (14 voeten), 144 cm (= 5 voeten)

Oudste afbeeldingen
1865 (Kannemans, foto) (afb. 348B/3M)[198]; 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1888 (RDMZ, foto) (afb. 175)

Literatuur
Grand Theâtre (1734), 189; Galland (1890); Ewerbeck (1891), 59; Van den Bosch (1901), 222; Kalf (1912), 114; Hedicke (1913), 36; Smits (1923); Roggen & Withof (1942/1943); Vos & Leeman (1986); Huysmans (1987), 115; Huysmans e.a. (1996), nr. S.16

Restauraties
1936 (schoonmaak)

Het epitaaf voor Jan van Hulten (afb. 175 en 348A-B), burgemeester van Breda, bevindt zich in de zuidelijke buitenmuur van de kooromgang. Het is een rijkere variant van het Vierling-epitaaf en ongetwijfeld in een soort postuum, competitief mecenaat ontstaan met dat monument. Het epitaaf werd, blijkens het jaartal 1555 in een cartouche, een jaar na Van Hultens overlijden geplaatst. Vergeleken met het Vierling-monument is hier een forsere opbouw gekozen waarbij de sarcofaag een

nadrukkelijker onderdeel van het geheel is. De bovenzone volgt in grote lijnen het Vierling-epitaaf (cat.nr. 60), met een driehoekig fronton gesteund door Ionische karyatiden - uitgevoerd in albast - en bekroond door een voetstuk met schedel, zandloper en weegschaal. Tussen de karyatiden bevond zich oorspronkelijk een (albasten?) reliëf, naar verwachting een Wederopstanding of Hemelvaart van Christus, dat waarschijnlijk tijdens de Beeldenstorm is weggehaald. De decoratie met fruittrossen en guirlandes op de friezen en de sarcofaag zijn rijker dan bij het Vierlingepitaaf. De onderzone met een tekstplaat in liggend, rechthoekig formaat is naar onderen afgesloten door een halfrond veld met een helmteken, omgeven door drie leeuwenmaskers. Het wapenschild onder het helmteken is weggehakt. De tekst luidt:

> D.O.M.S. IOANNI HULTINIO AEQUI BONUQUE STUDIOSISSIMO AC IN ADMINISTRATIONE REIPUBLICAE BREDANAE MULTIS ANNIS AUT CONSULIAUT SENATORI VIGILANTISSIMO EGELBERTUS ET IOANNES FILII PATRI OPTIMO FIERI CURAVERUNT VIXIT ANNOS LXXVIII MENSES II DIES VI OBIIT ANNO DOMINI MDLIIII.IIII NOVEMBRIS.

Het zwarte schaduwveld achter het epitaaf op de wand is aanwezig, maar gaat schuil achter lagen witsel.

Ook voor dit epitaaf was Cornelis Floris verantwoordelijk; hier combineerde hij twee van zijn later uitgegeven epitaafontwerpen uit de reeks van 1557. De bovenzijde volgt in grote lijnen het ontwerp ‘Statutum...’ (afb. 173), de onderzijde is een variant van de prent ‘Vigilate...’ (afb. 174). Ook zou men het epitaaf kunnen interpreteren als een slankere variant van het ontwerp ‘Beati’ uit dezelfde serie (afb. 177).[199] Gezien de ontstaansdatum 1555, twee jaar voor de uitgave van de prentreeks, is het uitgesloten dat dit epitaaf het werk van een navolger is. Ook de zeer hoge kwaliteit van ontwerp en uitvoering en de stijlzuiverheid van de motieven in het werk wijzen naar Cornelis Floris als maker.

Vergelijking met de Floris-ontwerpen suggereert dat oorspronkelijk twee engelen of putti de hoeken van de sarcofaag hebben gesierd. Ook beschadigingen ter plaatse wijzen hierop. Deze beeldjes zijn ongetwijfeld slachtoffer geworden van een beeldenstormer. De weggehakte hoeken van de voet van de sarcofaag, een beschadigingspatroon dat ook bij het epitaaf voor een onbekende (cat.nr. 61) voorkomt, zou te maken kunnen hebben met een ruw aangebrachte steiger uit de tijd van de Beeldenstorm, nodig om de genoemde, aanstootgevende onderdelen te verwijderen.

FS

63 Epitaaf voor Jan van Dendermonde

Cornelis Floris en atelier, 1555

Baumberger zandsteen, 377 cm (= 13,5 à 14 voet), 184 cm (= 6,5 voet)

Oudste afbeeldingen

1757 (ms. Van der Lelij, gewassen pentekening); 1865 (Kannemans, foto, 1865) (afb. 349B/3K); ca. 1875 (Cuypers en Stolzenberg, gipsafgietsel, zie afb. 554B); 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1885 (*Tijdschrift voor Noordbrabantse Geschiedenis, Taal- en Letterkunde,* 2 (1885), nr. 20 (15 juli 1885), p. 196, staalgravure); Cuypers en Stolzenberg

Literatuur
Grand Theâtre (1734), 189; *Tijdschrift voor Noordbrabantse Geschiedenis, Taal- en Letterkunde,* 2 (1885), nr. 20 (15 juli 1885), 191 en idem, nr. 21 (1 augustus 1885), 210; Ewerbeck (1891); Ehrenberg (1899), 59; Van den Bosch (1901), 222; Kalf (1912), 114, 115, afb. 88; Hedicke (1913), 37; Smits (1923); Vos & Leeman (1986); Huysmans (1987), 118; Huysmans (1996), nr. S.18

Restauraties
1936 (schoonmaak)

Het epitaaf voor Jan van Dendermonde werd uitzonderlijkerwijs uitgevoerd in Baumberger steen (afb. 349A-B). Het bestaat uit drie etages, waarvan de middelste het karakter draagt van een drieledige triomfpoort, waarboven een bescheiden sarcofaag

A

B

349 Epitaaf voor Jan van Dendermonde, 1555. **A** Foto RDMZ, 2002. **B** Albuminedruk, Kannemans & Zoon, Breda, 1865 (zie afb. 3).

is geplaatst. Hierop bevindt zich een rechthoekig veld met een groot medaillon met helmteken, dat bekroond wordt door een driehoekig fronton. De onderzone wordt gedomineerd door vier consoles, waartussen guirlandes en in het midden een rechthoekig veld met de graftekst.

In de centrale nis was ongetwijfeld de overledene (met zijn echtgenote?) afgebeeld als *priant* voor een gebedsbankje. In de achterwand van deze nis is een fraai reliëf aangebracht, bestaande uit een voorhang, twee guirlandes en een weegschaal met een bloemenkorf en twee vogels. De twee smallere nissen aan weerszijden waren dan gereserveerd voor deugdpersonificaties, terwijl een derde deugd de bekroning van het monument zou kunnen hebben gevormd. De traditionele trits Geloof, Hoop en Liefde ligt daarbij voor de hand. In de linker nis is nog een bevestigingspen van het verdwenen beeld aanwezig, hetzelfde geldt voor de lege plek links van de

sarcofaag. Hier en ter rechterzijde van de sarcofaag bevond zich waarschijnlijk een zittende putto met funeraire attributen, of een urn. Twee karyatiden flankeerden oorspronkelijk de bovenzone met het gemutileerde wapenschild.

Verder is het monument rijk voorzien van grotesken, guirlandes, trofeeën, fruitkransen, hermen en maskerons. Het opschrift luidt:

> D.O.M.S. NOBILI ET VIRTUTE BELLICA CLARO VIRO D. IOHANNI TENERAMUNDANO D.DE BORGNIVAL CAROLI QUINTI CAESARIS A MACHINIS BELLICIS PRIMARIO PRIMO TORNACENSUM ET DEINDE TRAIECTENSIUM POSTQUAM CAESARIS IMPERIUM AGNOVISSENT DYNASTAE HEREDES POSUERUNT OBIIT BREDE CALENDIS MAY Ao M D XXXVI.

Op een cartouche bovenin de centrale nis staat het jaartal 1555. In de naoorlogse tijd is het geschilderde zwarte schaduwveld om het epitaaf bij een ontpleistering van de muur blootgelegd (afb. 349A, zie cat.nr. 45).

De oudste afbeelding van het monument, door Van der Lelij uit 1757, maakt geen accurate indruk en de vraag is of de afwijkingen tussen tekening en epitaaf niet voornamelijk voortvloeien uit slordigheid van de tekenaar. Veel decoratieve elementen zijn niet of verkeerd weergegeven, terwijl ook de proporties volkomen afwijken van het origineel. Wel is duidelijk dat alle figuratieve, vrijstaande beelden toen al verdwenen waren, iets wat dus zal zijn gebeurd tijdens de Beeldenstorm. Het wapenschild is daarentegen nog intact. Dat moet dan tijdens de Franse tijd zijn verwijderd. De zorgvuldigheid waarmee dit is gedaan, komt overeen met de wijze van verwijdering van wapens op de andere graven.

Het Van Dendermonde-epitaaf sluit qua stijl, decoratieve elementen, kwaliteit van het beeldhouwwerk en ontstaansdatum volkomen aan bij de drie kleinere Florisepitafen in Breda (cat.nrs. 60-62). Huysmans wees het monument in 1987 af als een werk van Floris, maar herriep deze opvatting in 1996. Het lijkt erop dat de nazaten van Jan van Dendermonde, die al in 1536 in Breda was overleden, pas werden aangezet tot deze opdracht door de eerdere initiatieven van Vierling en anderen. Huysmans heeft aangetoond dat dit monument nauw verwant is aan een tekening in het zogenaamde Spencer-album (afb. 178), een collectie getekende kopieën uit 1573 naar originele werktekeningen van Floris van de hand van een van zijn medewerkers.[200] De relatie met de Spencer-tekening biedt extra aanwijzingen over de ontbrekende onderdelen van dit epitaaf.

FS

64 Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau

Cornelis Floris en werkplaats, ca. 1555

Baumberger zandsteen en Engels albast, 647 cm (ca. 23 voet hoog), 237 cm (ca. 8,5 voet breed)

Oudste afbeeldingen
1757 (ms. Van der Lelij, gewassen pentekening) (afb. 180); 1784 (d'Yvoy (gewassen pentekening) (afb. 350); 1865 (Kannemans, foto) (afb. 3J); 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto, afb. 179); 1882 (C.W. Bauer, foto)[201]; vóór 1902 (Anoniem, foto, *Gids*, 1902) (afb. 351)

Literatuur
Van Goor (1744), 84; Galland (1890), 49, 57; Ewerbeck (1891) (afb.); Ysendyck (1886/1887); Van den Bosch (1901), 223; Juten (1902), 297; Kalf (1912), 177, afb. 90; Hedicke (1913), 37; Haslinghuis (1914), 116; Smits (1923), 102; Bloys (1924), 120, nr. 130; Holleman (1953), 109-166; Vos & Leeman (1986); Huysmans (1987), 118

Restauraties
1919, 1936 (schoonmaak), 1951, 2000-2001.

In de westelijke zijmuur van de voormalige Franciscuskapel komt het rijke en hoge epitaaf voor Dirk van Assendelft en zijn echtgenote niet goed tot zijn recht. Het monument bestaat uit drie, smaller wordende etages en aan de onderzijde een brede rechthoekige cartouche met het grafschrift, dat overigens verdwenen is. Dat

was al het geval in 1757, want Van der Lelij merkte bij zijn tekening van het monument in dat jaar op: ‘sonder inscriptie’ (afb. 180). Wel waren toen nog de vier vrijstaande beeldjes aanwezig die op de hoeken van de tweede en derde etage hebben gestaan. In de grootste, onderste geleding van het monument zijn de geknielde, albasten beeltenissen van de beide overleden echtelieden tegenover elkaar aan een gebedsbankje geplaatst. Ze bevinden zich in een rondgebogen nis met cassettenplafond, waarvan de achterwand wordt gevormd door een reliëf van het Laatste Oordeel. Christus tronend op een regenboog hier zorgvuldig weggehakt, iets wat blijkens een aantekening op instigatie van de Bredase magistraat in 1624 heeft plaatsgevonden (afb. 352C).[202] Het is daarom opvallend dat Van der Lelij het reliëf toch compleet afbeeldt. Vulde hij hier het ontbrekende deel in of, wat zeer onwaarschijnlijk is, werd het reliëf na 1624 hersteld en na 1757 weer beschadigd? De nis wordt geflankeerd door twee Corinthische, deels gecanneleerde, albasten zuilen met een gestapeld voetstuk.

De tweede etage toont in een rondboognis een in hoog reliëf uitgevoerde voorstelling

350 Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau, gewassen pentekening in het handschrift Van der Lelij, gedateerd 1757. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, inv.nr. 130 B 18 11.

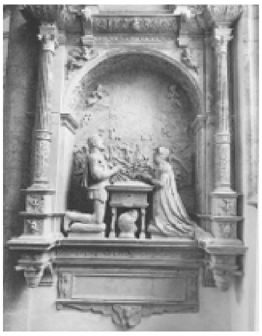
351 Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau (foto *Gids*, 1902) (zie afb. 179).

van de Aanbidding van de koperen slang (afb. 352B). Van de knielende figuren rond de slang zijn er drie door een beeldenstormer onthoofd. De nis wordt geflankeerd door twee herme-karyatiden. De kleinste, top-etage bevatte een gehelmd schild dat is weggehakt in een medaillon (afb. 352A). Dat medaillon bevindt zich in een vierkant veld, gedekt door een driehoekig fronton. In het fronton is een lege cartouche.

Van de vier ontbrekende beelden resteren alleen nog de bevestigingsdoken op het monument. Dankzij Van der Lelij (afb. 180) en d'Yvoy (afb. 350) kunnen de beelden worden geïdentificeerd als de deugden Justitia (geblinddoekt), Fortitudo (met zuil), Fides (met boek) en Caritas (met kindertjes). Opmerkelijk is dat de twee onderste figuren, Justitia en Fortitudo, tevens als schilddragers hebben gefungeerd. Dat verklaart ook waarom zij werden weggeslagen in de Franse tijd. Fides en Caritas gingen toen blijkbaar in een moeite door, al bestond daarvoor weinig aanleiding. Wel werd bij deze zuivering ook het wapen in de bovenste etage weggehakt en sneuvelden alle geslachtskwartieren in de grote nis, achter de beide echtelieden. Van de Lelij beeldt ze af naast de tekening van het monument. Tenslotte ontbreekt een van de twee,

A

B



C

352 Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau. **A** Bovenste twee geledingen. **B** Tweede vanaf onder. **C** Onderste geleding (foto's RDMZ, 2001).

A

B

C

D

E

F

353 Details van het Epitaaf voor Dirk van Assendelft en Adriana van Nassau. **A** Adriana van Nassau. **B** Dirk van Assendelft. **C** Hoofd Dirk van Assendelft. **D-E** Details van het Laatste Oordeel. **F** Detail van de binnenzijde van de boog (foto's RDMZ, 2001).

klauwvormige wangen terzijde van de tweede geleding. Bij de restauratie van 1951 is dit ontbrekende stuk teruggeplaatst of bijgemaakt, aangezien op een foto uit juli 1955 beide wangen aanwezig zijn.[203] Dat de twee albasten priants werden gespaard is opmerkelijk, vooral gezien de trefzekere wijze waarop de zestiende- en achttiendeeeuwse beeldenschennerij in Breda plaatsvond (afb. 352C en 353A-C). Ondanks de beschadigingen kan de rijkdom en de hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk, in bijzonder van de decoratieve aspecten, van het monument nog goed worden ervaren.

Vele onderdelen van het monument zijn karakteristiek voor het werk van Floris. Tot dusver heeft echter niemand, met uitzondering van Hedicke, aangenomen dat Cornelis Floris de ontwerper en/of maker van het werk was.[204] Toch is er ook hier meer dan voldoende reden om hem als auteur te beschouwen. De hoge kwaliteit van het beeldhouwwerk - bijvoorbeeld de knap in verkort gehakte figuren in de scène met het Laatste Oordeel (afb. 181A-B en 353D-E), de vele decoratieve details van de tombe zelf (afb. 182A-B) en de nauwe stilistische relaties met gedocumenteerde sculptuur en ontwerpen van Floris (gezichten en figuren, ornamenten) wijzen direct naar zijn hand.[205] Concrete motieven uit zijn oeuvre zijn de maskers rondom de tekstplaat en op de voetstukken van de zuilen. Deze zijn identiek aan een aantal maskerons uit een prentreeks van 1556.[206] Gegeven de waarschijnlijkheid dat het monument kort na het overlijden van Dirk van Assendelft in 1553 is besteld en gemaakt, ligt ook hier voor de hand dat Floris zelf verantwoordelijk was en niet een navolger, die handig van zijn prentwerk gebruik heeft gemaakt.

Er zijn ook parallellen met de epitafen die Floris maakte voor Herluf Trolle en Birgitte Goye in Herlufsholm (Denemarken). Hier is in grote lijnen hetzelfde compositieschema gevolgd van twee tegenover elkaar geplaatste priants met een reliëf van het Laatste Oordeel op de achtergrond. Het epitaaf voor dezelfde personages in de kerk van Helsingor (Denemarken) vertoont in zijn opbouw duidelijke verwantschap met de bovenzone van het Assendelft-monument.[207] Tenslotte is er nog het feit dat het centrale achtergrondreliëf is beïnvloed door Michelangelo's fresco van het Laatste Oordeel in de Sixtijnse kapel in Rome (1534-1541). Dat gegeven ondersteunt de toeschrijving aan Floris, die immers tot 1538 in Rome verbleef.

Tijdens de restauratie van het grafmonument voor Engelbrecht II in de Prinsenkapel werd *en passant* ook gewerkt aan het Assendelft-epitaaf, al is onduidelijk wat er precies is gebeurd. Foto's maken duidelijk dat er steigers zijn gebouwd en dat bijvoorbeeld de ontbrekende wang van de tweede etage werd bijgeplaatst (afb. 351 en 352A). Er zijn bovendien aanwijzingen dat de bovenste geleding is gedemonteerd om roestende doken te verwijderen. Verder betrof het werk voornamelijk een opfrisbeurt.

Ingrijpender was de jongste restauratie van dit monument die zich in de periode 2000-2001 voltrok. Bij deze operatie is het Assendelft-monument grotendeels uit elkaar gehaald; onduidelijk is evenwel - door het ontbreken van voldoende documentatie - wat precies is gebeurd en wat de aanleiding voor deze actie was. In ieder geval is evident dat werd gekozen voor het herstel van ontbrekende delen in de architecturale vorm van het monument, waardoor de hoofdstructuur aan helderheid zou winnen. Een dergelijke aanpak is op zijn zachtst gezegd ouderwets, omdat naar moderne restauratie-inzichten in het algemeen de historische sporen in een monument worden gerespecteerd.

FS

65 Grafmonument voor Frederik van Renesse (1470-1538) en zijn echtgenote Anna van Hamel (1472-1550)

Cornelis Floris (1514-1575), toegeschreven, ca. 1540

Baumberger steen, Engelse albast en Belgische hardsteen; 1. 248 cm, br. 140 cm, h. 101 cm (tombe); h. 392 cm, br. 322,5 cm (bovenbouw)

Oudste afbeeldingen
1757 (ms. Van der Lelij, gewassen pentekening) (afb. 355); 1865 (Kannemans, Albuminedruk, 16 × 10,5. In: H. Wijck, *Grafkelders in de Groote Kerk te Breda [..]*, Breda, GA, Archief Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, III-8a, 96); 1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto); 1889 (RDMZ, foto); ca. 1905 (Algemene Cliché Industrie, foto) (afb. 164)

Literatuur
Sweertius (1618), 356; Van Goor (1744), 77; Van der Lelij, II (1757), fol. 29; Regt (1849), 301; Craandijk (1880), 202; Van den Bosch (1901), 224; Kalf (1912), 111; Smits (1923), 151; IJsendijck, III (1888-1889); Bloys (1924), 88, nr. 7; Roggen (1930/1931), 372-384, 413-425; Holleman (1953), 161-162; Vos & Leeman (1986), 76-77

Restauraties
Voorzover bekend alleen een ingreep in de achterwand (tussen 1757 en 1800?); plannen voor restauratie in 1905-1906; plannen voor restauratie in 2002.

Het Van Renesse-monument bevindt zich tegen de sluitwand van de apsis in de kooromgang (355A/B). Het is een nisvormig wandgraf met een naar voren springende, hardstenen tombe, die op de hoeken wordt gesteund door twee dubbele balusters. De voorzijde van de tombe is in drie velden geleed, het middelste bevatte

een wapenschild dat in de Franse tijd (zorgvuldig) is weggehakt. De flankerende velden bevatten het Latijnse grafschrift in Romeinse kapitalen. Mogelijk bezat de tombe ook een geelkoperen ingelegde versieringsband. Op de tombe liggen in albast de grafbeelden van de twee overledenen, zeer gedetailleerd uitgevoerd, met de handen in gebed op de borst gevouwen. Zij met een lang gewaad en kap; aan een keten om haar middel hangen een paar handschoenen, een rozenkrans en een medaillonvormige sluiting met een gehelmd mansportret in profiel. Van Renesse is uitgebeeld in harnas, met helm op. Beide beelden hebben forse beschadigingen, die waarschijnlijk uit de Beeldenstorm stammen. De benen van hem ontbreken volledig, bij haar alleen de voeten.

In de rondbogige nis met cassettenplafond waren links en rechts de acht geslachtskwartieren van de echtelieden aangebracht; deze zijn na 1757 verwijderd (Van der Lelij beeldt ze nog af; afb. 354), waarschijnlijk in de Franse tijd. Eén hiervan werd recent teruggevonden en teruggeplaatst (afb. 356E).

De achterwand toont in halfreliëf een zittende, biddende Maria (geen Pietà, zoals wel wordt vermeld in de literatuur), met een doorboord hart. Ze is geplaatst op een

A

B
354 Grafmonument voor Frederik van Renesse en zijn echtgenote Anna van Hamel. **A** Foto RDMZ, 2001. **B** Idem 1995.

355 Grafmonument voor Frederik van Renesse en zijn echtgenote Anna van Hamel. gewassen pentekening in het handschrift Van der Lelij, gedateerd 1757. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, inv.nr. 130 B 18 11.

piedestal met ingebogen zijden. Rondom haar zijn in zeven tondireliëfs aangebracht van haar zeven smarten. Van links naar rechts met de klok mee: Christus' besnijdenis, de Vlucht naar Egypte, Christus in de tempel, de kruisdraging, de kruisiging, de kruisafname en de graflegging.

De nis is omlijst door een als klassiek tempelfronton opgevatte architectuur van de Corinthische orde, uitgevoerd in Baumberger en roze albast voor het fijnere beeldhouwwerk. Zo is het fries onder het timpaan opgebouwd uit geschakelde engelenkopjes. In de zwikken rondom de boogvormige nis zweven twee engelen. In het timpaan ontbreekt de figuur van God de Vader. Deze is in 1624 op last van de magistraat weggehakt tijdens het beleg van Breda.[208] Wel zijn hier nog de wolken en engelen aanwezig die hem ooit omkransten. Ook de beschadigingen aan Maria stammen uit deze tijd. Het timpaan zelf heeft een rijk gedetailleerde opbouw met deels in albast uitgevoerde ornamenten: eierlijsten (met losse albasten eitjes!), cannelures en acanthusbladeren.

Er zijn veel onduidelijkheden in de opbouw van de achterwand en de plaatsing van de tondi en Maria, waarover deels meer inzicht is verworven door recent onderzoek naar de kleurafwerking.[209] Daarbij is de zwarte achterwand blootgelegd (afb. 356F). Deze bleek te bestaan uit ouder materiaal dat vrij slordig is hergebruikt. De reden voor deze ingreep is onbekend. Waarschijnlijk zijn in de tweede helft van de achttiende eeuw de tondi en de Maria opnieuw ingemetseld. Dit is weinig zorgvuldig gebeurd, want de eerste en laatste tondo rusten nu op de plint van het muurwerk, wat zeker niet oorspronkelijk is. Ook is bij deze gelegenheid de achtermuur met de beeldhouwwerken in het geheel wat opgedikt, wat zichtbaar is bij de aansluiting van de muur met het cassettenplafond. Wat de reden voor het hermetselen is geweest, is onbekend; dat het beeldhouwwerk een latere toevoeging zou zijn, zoals wel is verondersteld, wordt door de stijl gelogenstraft: het monument heeft een grote stilistische samenhang.[210] De blootgelegde achterwand maakte ook de contour van het nu ontbrekende zwaard van Maria zichtbaar, dat via haar rechterschouder in het hart stak. De tondo links boven is scheef teruggeplaatst, misschien nadat hij er ooit is uitgevallen.

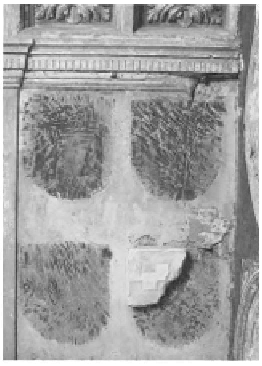
De tondi zijn verrassend genoeg in Baumberger zandsteen uitgevoerd, de rest van het monument in een combinatie van Baumberger, albast en hardsteen (tombe). De

A

B

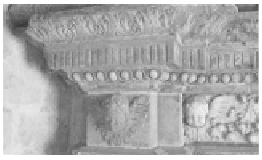
C

D



E

F

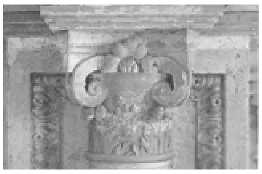


B

H

I

J



K
356 Grafmonument voor Frederik van Renesse en zijn echtgenote Anna van Hamel. **A** Grafbeelden van Frederik van Renesse en Anna van Hamel (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1951). **B-K** Details (foto RDMZ, 2002).

tondireliëfs waren oorspronkelijk gepolychromeerd en verguld. Er zijn nog resten van incarnaat en aanduidingen van ogen en lippen op sommige figuren zichtbaar. Achter de Tudor-rozen van de cassetten is de originele blauwe fondkleur nog aanwezig onder een laag zwarte verf.

De kale, in hardsteen uitgevoerde tombe met haar dikke balusters is niet, zoals wel is gesuggereerd, van latere datum, wat ook blijkt uit de tekstplaten die er integraal deel van uitmaken en die, vanwege de originele belettering, zeker oorspronkelijk zijn.

Opmerkelijk is dat er van het Van Renesse-monument twee afgeleide monumenten bestaan, een in Den Haag en een in Nijvel (België). Het Haagse graf, voor Gerrit van Assendelft en Beatrix van Dalem (Den Haag, Grote Kerk), ontstond waarschijnlijk na de brand van de Grote kerk in 1539, misschien ter vervanging van ouder graf dat toen verloren was gegaan (afb. 165). Gezien de banden van de familie Van Assendelft met Breda lijkt het goed mogelijk dat het Bredase monument het voorbeeld was voor het Haagse graf. Beide monumenten hebben diverse onderdelen van de architectuur gemeen - een tombe met drie panelen aan de voorzijde, geplaatst voor een gedrukte boognis en geflankeerd door zuiltjes op hoge soubasementen. De grafbeelden zijn zelfs nagenoeg identiek en ook gelijkwaardig in kwaliteit (afb. 166A-B en 167). Het lijkt wel zeker dat beide monumenten uit dezelfde werkplaats komen, mogelijk die van Cornelis Floris in Antwerpen (zie hoofdstuk 4). De toeschrijving van het monument aan Jan Mone door Roggen is niet overtuigend; er is geen enkel stilistisch raakvlak met het gedocumenteerde werk van Mone.

In Nijvel bevindt zich een epitaaf voor Sire Salmon dat de centrale voorstelling van Maria 's zeven smarten herhaalt, evenals enkele onderdelen van de omlijsting (afb. 169). De stilistische verschillen zijn echter zodanig dat niet gesproken kan worden van een product uit hetzelfde atelier als het Van Renesse-graf. Wel is het een extra aanwijzing voor de Zuid-Nederlandse herkomst van het Bredase (en het Haagse) monument. Bovendien incorporeert het Nijvelse graf enkele motieven die rechtstreeks uit het rijpere werk van Floris stammen, zoals de cartouche met grafschrift en de hangende ornamenten onder de zuilen. Is hier wellicht sprake van het werk van een leerling van Floris? Het hek waarvan in de achttiende eeuw wordt gesproken, is in latere tijd terechtgekomen voor het graf voor Jan III van Polanen, waar het zich nog bevindt (cat.nr. 66).

Voor het Van Renesse-monument bestonden in 1905 restauratieplannen.[211] De notulen van de Kerkvoogdij maken melding van het feit dat contact werd gezocht met de graaf Van Renesse-Breidbach, in de hoop hem te interesseren voor het dragen van de restauratiekosten. Vermoedelijk lag het initiatief tot deze restauratieplannen bij architect Pierre Cuypers, want in 1906 leverde hij een tekening met een begroting van 4445 gulden.[212]

Pas na een bezoek aan de kerk in 1910 verklaarde de graaf Van Renesse-Breidbach zich bereid om bij te dragen in de herstelkosten. In tweede instantie kwam hij hierop terug, vermoedelijk vanwege de hoogte van Cuypers' begroting. In de archieven komt de kwestie na 1910 niet meer aan de orde; bovendien bewijst de staat van het monument zelf, dat er nooit herstelingrepen hebben plaatsgevonden.

FS

66 Hek voor het grafmonument van Jan III van Polanen

357 Hek voor het Grafmonument voor Jan III van Polanen (foto RDMZ, 2002).

Gesmeed ijzer, hoog 160 × breed 160 × 45 cm Breda, laat-15de of eerste decennia 16de eeuw

Oudste afbeeldingen
1880-1889 (J.J. van Ysendyck, foto)

Literatuur
Ysendyck & Weissman (1880-1889), G-5; Voorloopige lijst (1931), 66; Holleman (1953), 163; IJsseling (1984), 45

Het laatgotische hekwerk voor het monument van Jan III van Polanen (afb. 357-358) is aanzienlijk eenvoudiger dan het gecompliceerde smeedijzeren vlechtwerkhek dat het graf van Engelbecht I beschermt (cat. 28): een reeks van rechte staanders, aan de bovenzijde vastgeklonken in een soortgelijke bovenrand. Juist onder deze rand zijn

358 Detail van het hek (foto RDMZ, 2002).

tussen de staanders driepasbogen aangebracht die, in de boogspits aaneen geweld, uitlopen in een scherpe punt die telkens door de bovenrand is gestoken. In de kerk van Arundel (Sussex) is een vroegvijftiende-eeuws hek bewaard waar precies ditzelfde principe is toegepast in vijf lagen boven elkaar.[213] Ook het Bredase hek zou nog uit de vijftiende eeuw kunnen dateren en moet dan zijn hergebruikt na de grote veranderingen in de kerk van de eerste helft van de zestiende eeuw. De situatie rond het laatveertiende-eeuwse grafmonument van Jan III van Polanen bestaat immers pas sinds ongeveer 1530. Het betrekkelijk eenvoudige hek kan echter ook toen door een Bredase smid in traditionele, dus nog gotische, vorm zijn gemaakt om het veel oudere graf in de nieuwe situatie te beschermen. In de negentiende en twintigste eeuw bevond dit hek zich in het midden van de kooromgang voor het graf van Frederik van Renesse (zie cat. 65) dat van omstreeks 1540 dateert.
JK

67 Het koorhek

Mechelen (spijlen), rond 1580
Breda (houtwerk), 1581

Totale breedte 8,90 m. geelkoperen spijlen hoogte 1,82 m

Oudste afbeeldingen
1865 (Kannenmans, foto) (afb. 3B en Breda's Museum, een niet in het album opgenomen versie)

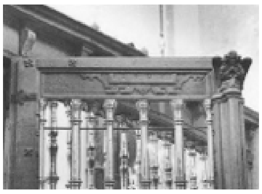
Literatuur
Kalf (1912), 83; Voorloopige lijst (1931), 65

Restauraties
1935-136, 1956, 1997

Het koorhek (afb. 359-361), dat bestaat uit een natuurstenen borstwering met een open eikenhouten opbouw waarin een reeks van achtentwintig geelkoperen spijlen, is middenboven de centrale doorgang gedateerd ‘1581’. Dit jaartal is aangebracht in de lange balk die het hek aan de bovenzijde afsluit en die in feite als triomfbalk de beide oostelijke vieringpijlers met elkaar verbindt. Waarschijnlijk maakte deze balk eerder deel uit van het oksaal, evenals de nog laatgotische dubbele deur met eveneens gegoten geelkoperen spijlen in het midden (zie cat. 16). Na de beeldenstorm van 1566 werden deze deuren aangepast aan een gewijzigde situatie die ontstond door de sloop van het vijftiende-eeuwse oksaal; in 1581 zal in grote lijnen de huidige situatie tot stand zijn gekomen. Bovendien lijkt er een aantal negentiende- en vooral twintigsteeeuwse (1935-1936) aanvullingen en completeringen te zijn aangebracht in het houtwerk. Het tegenwoordige koorhek is dan ook het resultaat van drie fasen; de basis gevormd door restanten van het gotische oksaal, een ingrijpende wijziging tot het transparante koorhek in de jaren 1567/1581, en tenslotte de recentere restauraties.

359 Het koorhek (foto RDMZ, 2002).

Op de rustieke borstwering is een geprofileerde eikenhouten dekplaat gelegd, die de basis vormt voor rechthoekige pilasters, respectievelijk tegen de oostelijke vieringpijlers en terzijde van de centrale doorgang; deze gecanneleerde nagenoeg vierkante pijlers sluiten met lijstkapitelen aan op de lange triomfbalk, die omgewerkt is tot hoofdgestel. Zeventien consoles, alternerend gecanneleerde voluten en triglyphen, zijn als op een fries tegen de west- en oostzijde van de triomfbalk bevestigd, steunen op een profiellijst en dragen de eveneens geprofileerde, ruim overstekende kroonlijst. In het aldus gevormde raamwerk aan weerszijden van de doorgang zijn twee groepen van elk veertien geelkoperen renaissancespijlen gevat.



360 Detail van de deur van het koorhek (foto RDMZ, 2002).

Het Bredase koorhek met het renaissance geelgieterswerk vormt als afscheiding tussen koor en schip van de kerk een prestigieuze en kostbare opvolger van het volledig verdwenen gotische oksaal. Ook kapellen die gereserveerd waren voor bijzondere devoties, broederschappen of ambachtsgilden, werden wel door soortgelijke hekwerken afgesloten: een lage stenen of houten borstwering waarop een reeks van koperen spijlen die als het ware een kroonlijst dragen, maar in feite tussen balustrade en architraaf zijn ingeklemd. Van hetzelfde type maar volledig in hout uitgevoerd, zijn in de Bredase kerk de hekken die het Herenkoor en de doopkapel afsluiten (zie cat. 49 en 50). De gegoten spijlen te Breda volgen in principe-opbouw de gotische exemplaren, die in de centrale deuren van het hek bewaard bleven (zie cat. 16), maar tonen stilistisch wel degelijk dat ze ruim een eeuw later ontstonden: de basementen met de holle zijden, de vorm van de knopen, de balusters en de fantasiekapiteeltjes. In hoofdvorm volgt het koorhek met het koperwerk het uitzonderlijk rijke exemplaar dat in 1509/1517 door Jan Fierens uit Mechelen werd gegoten voor de Sint-Bavo te Haarlem. Dit geelgieterswerk is in hoofdlijnen zeer rijk laatgotisch, al toont het in details al

361 Geelkoperen spijlen van het koorhek (foto RDMZ, 2002).

maniëristische elementen en renaissance-elementen.[214] De dubbele oksaaldeur van rond 1530 in de Sint-Joriskerk te Amersfoort is in de open bovenhelft voorzien van een geelkoperen hekwerk dat enerzijds bestaat uit zuiver renaissancebalusterzuilen, anderzijds, boven deze zuilen, traceerwerk vanuit de gotische traditie maar dan geheel in renaissancevormgeving.[215] De spijlen en het koorhek te Breda vormen een volgende fase in deze ontwikkeling.

De gegoten, nagedraaide, geschuurde en gepolijste geelkoperen spijlen zijn alle ongeveer 182 centimeter hoog met een zeshoekig basement van ruim 10 centimeter diameter. De spijlen zijn als antieke zuilen opgebouwd uit de hoofdelementen basement - zuil - kapiteel, waarbij al deze onderdelen op niet-antieke wijze zijn vormgegeven. De zuil bestaat uit een aaneenschakeling van balusters en knopen: zes knopen, afwisselend groot en klein, verdelen tussen het fantasiekapiteel en het basement het zuillichaam in vijf delen, die zich naar boven toe geleidelijk verjongen. Het onderste zuildeel is recht en enigszins conisch, de bovenste vormen tweemaal twee door de kleinere knopen gekoppelde balusters. Het rechte, onderste segment is bij elf van de veertien spijlen aan de noordzijde gedecoreerd met drie stel ingedraaide groeven; alle balusters zijn telkens net boven het midden geleed met één stel van opliggende ribbels. Het relatief hoge basement is zeshoekig met holle vlakken,

verjongt zich vrij sterk, met name in een halverwege aangebracht profiel, en sluit aan op de onderste knoop van de zuil. De bovenste knoop ondersteunt het kapiteeltje dat is opgebouwd uit een samenstel van omkrullende fantasiebladeren, waarop een zeszijdige geprofileerde dekplaat rust. De spijlen zijn aan de onderzijde Romeins genummerd, corresponderende ingehakte cijfers zijn in het houtwerk aangebracht; niet alle spijlen staan op de aangegeven plaats. Een van de spijlen aan de noordzijde is volledig nieuw en vermoedelijk vervaardigd in het kader van de restauratie in de jaren 1935-1936; in het onderste, recht-conische zuildeel is deze met drie stel zeer geprononceerd ingedraaide groeven gedecoreerd. De overige zevenentwintig spijlen zullen vervaardigd zijn omstreeks 1580 en zijn grotendeels nog origineel; wel zijn alle her en der gerepareerd met tinsoldeer, aan- en ingezette stukjes pijp en bussen, aangegoten stukjes en meer recent ook gelaste herstellingen.

Het restauratieverslag maakt melding van herstellingen aan het koorhek, zowel van het houtwerk als van de spijlen, in de jaren 1935-1936; in 1956 werden de koperen spijlen nogmaals gereviseerd.[216] Aan het eind van de recente restauratie, rond 1997, werden alle spijlen opnieuw uitgenomen, schoongemaakt en waar nodig hersteld, om weer te worden herplaatst, maar niet volgens de in koper en hout aangebrachte oude merktekens.

JK

68 Diverse fragmenten gebrandschilderd glas

Onbekende glasschilder(s), tweede helft 16de eeuw

Verblijfplaats
Paneel I van het schervenraam in het Herenkoor (ca. 53 × 58 cm) (afb. 273A)

Herkomst
Onbekend (waarschijnlijk in 1907 gevonden bij het openen van de nis achter het altaar in het Herenkoor) (zie ook cat.nr. 29)

A. Fragment hoofd met haarpartij
I-C1, afb. 362A
Gebrandschilderd glas, ca. 10 × 13 cm

B. Fragment decoratief patroon
I-E2, afb. 362B
Gebrandschilderd glas, ca. 6,5 × 11,5 cm

C. Fragment van een man met geheven arm en mand op het hoofd
I-A1, afb. 362C1 en 362C2
Gebrandschilderd glas, ca. 13 × 14 cm

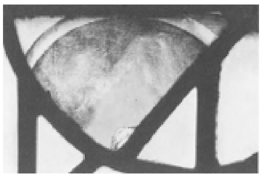
D. Fragment van een architectonische omlijsting met opschrift, 1562
I-D/E1, afb. 362D1-362D3
Gebrandschilderd glas, ca. 16 × 16 cm
Opschrift: *[...]nde Susanna bevrijdt/ [...]elck neempt waer sijne tijt/ 1562*

E. Fragment van een cartouche met (huis?)merk: HB/S/W/W
I-C/D3, afb. 362E1 en 362E2
Gebrandschilderd glas, ca. 22 × 16 cm

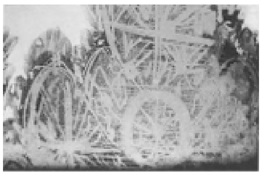
F. Scherven van een heraldisch wapen
I-D4 (een deel van een harnas) en I-E3/4 (met dezelfde kleuren als D4, maar minder fijn geschilderd)
Gebrandschilderd glas, totaal ca. 18 × 15 cm

De overige fragmenten in paneel I zijn scherven met renaissanceornament, die gezien de stijl en de (kleinere) schaal niet zullen behoren tot de glazen van het Herenkoor.

GvW



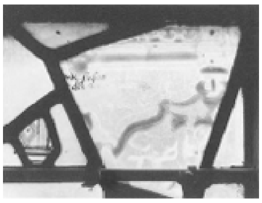
A



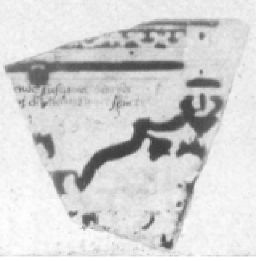
B

C1

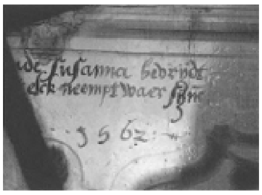
C2



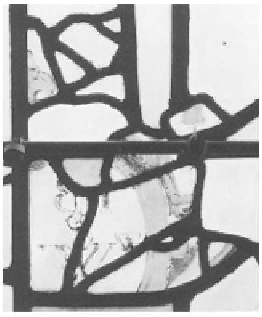
D1



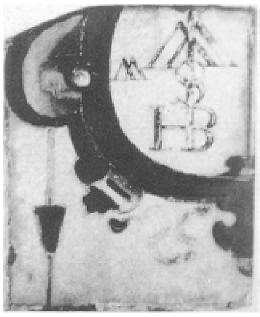
D2



D3



E1



E2
362 Fragmenten gebrandschilderd glas. **A** Fragment hoofd met haarpartij. **B** Fragment decoratief patroon. **C1** Fragment van een man met geheven arm en mand op het hoofd. **C2** Idem rond 1919. **D1** Fragment van een architectonische omlijsting met opschrift, 1562. **D2** Idem rond 1919. **E1** Fragment van een cartouche met (huis?)merk. **E2** Idem rond 1919 (foto's RDMZ, 2000 (C2, D2 en E2 zijn details van afb. 270)).

363 Rouwbord van Jan van den Wijngaerde, 1552. Collectie Breda's Museum (foto RDMZ, 2002).

69 Rouwbord Jan van den Wijngaerde

Onbekende beeldhouwer, 1552

Eikenhout, 86 × 86 cm (met lijst)

Collectie
Breda, Breda's Museum, inv.nr. 57

Literatuur
Van Goor (1744), 212 (jaartal onjuist), 208-209 (familiewapen); Kalf (1912), 170, afb. 147; Voorloopige lijst (1931), 72; Nijkamp (1934), 48; Van den Bosch (1939), 94 nr. 72 (rentebrief); Holleman (1953), 77-81; Paquay (1999), chap. kerken en koren, 14, 18 (grafkapel).

Het ruitvormige bord (afb. 363) is voorzien van een gebeeldhouwd wapen in een asymmetrisch schild.[217] Het wapen vertoont een schuinbalk beladen met drie rozetten. Het is opgehangen aan een half aanziende helm met wrong en twee sabels als helmteken. Het dekkleed is in de vorm van een omkrullend acanthusblad.

In de lijst is een inscriptie in kapitalen gekerfd:

HEER IAN VANDE[N] WIJNGAERDE / RIDDER SCHOVTENT TOT / BREDA DIE STERF DE[N] IERSTE[N] / DACH APRIL ANNO 1552.

Jan van den Wijngaerde was schout van Breda van 1550 tot aan zijn dood in 1552 en als zodanig de opvolger van Dirk van Assendelft. De familie Van den Wijngaerde, aan wie in Breda het gelijknamige huis aan de Catharinastraat herinnert, beschikte in de kerk over een eigen grafkapel, die door Paquay wordt gesitueerd aan de noordzijde (de derde kapel vanaf het transept) en vermoedelijk de oorspronkelijke bestemming van dit rouwbord is geweest.

Het bord, dat in 1990 in bruikleen is gegeven aan het Breda's Museum, bevond zich voordien in het Gereformeerd Burgerweeshuis. Dit is in 1606 gesticht en kan dus niet de oudste locatie van het bord geweest zijn. Zoals Holleman heeft opgemerkt is het kennelijk uit de kerk afkomstig. Onbekend is hoe en wanneer het in het weeshuis is terechtgekomen. Een relatie tussen de familie Van den Wijngaerde en het weeshuis blijkt vooralsnog alleen uit een rentebrief van 1565, die zich in het weeshuisarchief bevindt. Het bord komt niet voor in het handschrift van d'Yvoy uit 1784, waarin de wapens in de kerk zijn nagetekend. Het moet dus welhaast zeker vóór de Franse tijd uit de kerk zijn verwijderd. Vermoedelijk werd het reeds in het begin van de zeventiende eeuw aan het weeshuis gelegateerd. Het is te identificeren met het ‘wageschotte wapen’, dat in een inventarislijst van het weeshuis uit 1721 in de ‘Heerencamer’ wordt vermeld. In een lijst uit 1808 staat het genoteerd als ‘een wapen vant jaar 1552 op den aanloop’.

Rouwborden van vóór de Reformatie zijn uitermate zeldzaam en het Bredase bord is een van de oudst bewaarde in ons land. In tegenstelling tot de latere rouwborden is het ongepolychromeerd; de expliciete vermelding van de kwaliteit van het eikenhout (wagenschot) in 1721 vormt een indicatie dat het oorspronkelijk ook niet beschilderd is geweest. Een stukje van het dekkleed is sedert Kalf losgeraakt; stukjes van de vooruitstekende delen van de helm, met name de tralies, waren al eerder afgebroken.

TG

70 Abraham en Isaäk

Onbekende schilder, tweede helft 16de eeuw

Houtskool, 180 × 230 cm

Restauraties
(ontdekt in 1957; geen oudere vermelding bekend) 1957

In de vierde kapel aan de zuidzijde, geteld vanuit het westen, is tegen de westwand een afbeelding van het offer van Abraham en Isaäk te zien (Gen. 22:1-19). Het betreft geen schildering maar een in houtskool uitgevoerde tekening (afb. 364A). Links zien we de geknielde gestalte van Isaäk en direct daarachter het gehoornde ram. Vanuit het hoofd van Isaäk ontrolt zich een tekstbanderol, maar de tekst is nooit aangebracht of geheel verdwenen. In het midden staat Abraham, gekleed in een lange gewaad, het hoofd bedekt met een tulband. In zijn rechterhand houdt hij het zwaard vast waarmee

A

B

364 Met houtskool getekende voorstellingen op muren. **A** Abraham en Isaäk. **B** Pinakel met wimpel (foto's RDMZ, 2000).

hij Isaäk wil gaan offeren. Rechts zien we de gevleugelde engel die met beide handen het lemmet van het zwaard vasthoudt om het offer te verhinderen.

De suggestie dat de man in het midden Paulus, of in ieder geval een apostel zou zijn, mist elke grond.[218] De hier aangebrachte voorstelling is overduidelijk die van het Offer van Abraham en Isaäk. De voorstelling is een voorafbeelding van de Kruisiging van Christus. De Zoon van God werd immers net als Isaäk geofferd. De ram, die in plaats van Isaäk werd geofferd, is op zijn beurt ook weer het symbool van Christus. De doornstruiken waarin hij verward was geraakt, verwijzen daarbij naar de doornenkroon van Christus.

De schildering zou op zich goed hebben kunnen functioneren als een geschilderd altaarretabel, maar aangezien de schildering op de westwand en niet op de oostwand van de kapel werd aangebracht, is dit zeer onwaarschijnlijk. De kapel was toegewijd aan Sint. Hubertus en het daar aanwezige altaar aan ‘Jezus Christus, Onze-Lieve-Vrouw en St. Hubertus’.[219] Het vita van Sint Hubertus beschrijft dat hij tijdens de jacht een kruis zag tussen het gewei van een hert dat hij achtervolgde. Na deze wonderlijke gebeurtenis bekeerde hij zich tot het Christendom. Het kruis van Christus had hem de ogen geopend. Het is mogelijk dat er een relatie bestaat tussen dit kruiswonder en de voorstelling van het offer van Abraham en Isaäk die, zoals we reeds zagen, een voorafbeelding is van de kruisdood van Christus.

Waarschijnlijk hebben we hier te maken met een voortekening voor een in een later stadium in kleur uit te voeren muurschildering. Opvallend is daarbij wel dat de tekening niet schetsmatig is aangebracht, maar zeer gedetailleerd, met gebruikmaking van schaduwpartijen.[220] Gezien de kleding en de houding van de figuren ligt een datering in de late zestiende eeuw voor de hand. Er zijn geruchten dat het geen ‘historische afbeelding’ zou zijn maar dat de tekening door Rovers zelf zou zijn gemaakt. Uit archiefstukken blijkt echter duidelijk dat de schildering in 1957 door Rovers ‘verzorgd’ en ‘vastgelegd’ werd.[221] Wel zijn er ‘onderdelen’ van de schildering die een twintigste-eeuwse ‘reconstructie’ of ‘aanvulling’ doen vermoeden. Zo zijn de karaktertrekken van het gezicht van Isaäk geenszins zestiende-eeuws en lijken ze veeleer het gevolg te zijn van de restauratiedoctrine van Rovers.

Een op dezelfde wijze in houtskool uitgewerkte tekening van een pinakel met wimpel bevindt zich op de westwand van de derde kapel (afb. 364B). Over deze tekening zijn geen gegevens bekend; de datering is onzeker.

KW/PlB

71 Engelen met eredoek, tapijtschilderingen en andere decoratieve voorstellingen

A. Engelen
Onbekende schilder, tweede helft 16de eeuw

Secco, 300 × ca. 400 cm
(ontdekt in 1932)

Op de eerste vrijstaande pijler in de zuidelijke kooromgang zijn twee engelen met een eredoek afgebeeld (afb. 365). Ook op de pijler met de *Twee weiden met vee* houden aan de bovenzijde twee engelen een doek op. Beide tapijten zijn rood van kleur, maar de engelen zijn in een totaal andere stijl geschilderd. De engelen boven de *Twee weiden met vee* hebben bolle gezichten met grote, ronde ogen. Het haar

is in krullen rond het gezicht aangebracht. De engelen aan de tegenoverliggende bundelpijler (cat.nr. 42) hebben veel fijnere gezichten. Hun wenkbrauwen zijn hoog en rond, hun ogen plat en breed en hun neus heeft een scherpe lijn. De monden zijn aangebracht als een platte streep. De haren vallen sluik langs het gezicht. Ook de vleugels zijn in tegenstelling tot bij de andere engelen scherp en puntig in de lengte.

Engelen met een eredoek werden vaak geschilderd als achtergrond voor een afbeelding van een heilige. Wanneer er geen heilige voor een doek werd geschilderd was de functie zuiver decoratief. We komen deze engelen met eredoek ook in andere kerken tegen, zoals in de Sint-Salvatorskathedraal te Brugge.[222] En men treft het motief bovendien aan op paneelschilderingen. Een bekend voorbeeld vormen de engelen op het schilderij *Madonna met Kind bij de fontein* van Jan van Eyck, daterend uit 1439.[223]

365 Engelen met eredoek (foto RDMZ, 2000).

A

B

366 Decoratieve voorstellingen. **A** Brocaatschildering noorwand koorapsis. **B** Idem detail (foto RDMZ, 2002).

B. Brocaatschilderingen pijlers kooromgang en noorwand koorapsis
Onbekende schilder(s), tweede helft 16de eeuw

Secco
(ontdekt in 1904-1930)

Literatuur
Friedrichs (1997), 3-5; Haakma Wagenaar (1991), 6-7

367 Renaissanceschildering in de zuidoostelijke nevenruimte van het pastoorskoor (foto's RDMZ, 1995, 2002).

Op de drie zuidelijke koorpijlers bevinden zich tapijtschilderingen met duidelijke resten van persbrocaat. De materiële conditie is slecht. Deze tapijtschilderingen zijn in het verleden gerestaureerd - wanneer is niet bekend -, hetgeen blijkt uit de mortelvullingen die op verschillende plaatsen zijn aangebracht en aan de retouches, uitgevoerd in een ‘trateggio-techniek. Het patroon is vooralsnog incompleet en de detaillering kon bij het onderzoek in 1997 slechts bij benadering worden achterhaald.[224]

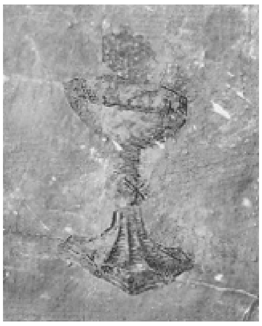
Ook in het hoogkoor tegen de noordzijde van de koorwand zien we een bijzondere brocaatschildering (afb. 366A-B). De kleuren van de schildering zijn grotendeels verloren gegaan. Er is nog wel een groene en gele kleur waarneembaar. Wat de schildering zo bijzonder maakt, is dat het brocaat in reliëf is uitgevoerd. De schildering bestaat uit een bloemachtig repeterend patroon.

C. Renaissanceschildering
Onbekende schilder, derde kwart 16de eeuw

Secco

In de zuidoostelijke nevenruimte van het pastoorskoor bevindt zich op de zuidelijke wand een fragment van een renaissanceschildering bestaande uit een patroon van ovale omlijstingen die onderling verbonden worden door platte banden van dezelfde breedte als de omlijstingen (afb. 367). Bij de aanzet van de platte banden is de lijst verbreed. Binnen de ovale lijsten zijn gestileerde, kelkachtige bloemen geschilderd met wijde kelkbladeren en daarboven een gestileerde *fleur-de-lis*. Ook op de vlakken buiten de ovalen zijn gestileerde bloemen aangebracht, bestaande uit kelkbladeren in de vorm van een klaverblad en een bloemkroon in de vorm van een *fleur-de-lis*. Daaruit waaieren groene bladeren breed uit. Deze bladeren voegen zich in accoladevorm naar de vorm van de ovaal. De gebruikte kleuren zijn wit, groen, bruin en geel. Het geheel is ‘plat’ uitgevoerd, zonder plasticiteit of schaduwwerking. Men kan hier spreken van ‘vlakornament’. Opvallend zijn de ‘horizontale’ bloemen binnen de omlijstingen. Het lijken platte metalen schildjes met in het midden een open gat, dat als het ware gebruikt zou kunnen worden om door middel van een spijker het ‘schildje’ aan de wand te bevestigen. Men komt dit soort motiefjes regelmatig tegen op zestiende-eeuwse ornamentprenten, bijvoorbeeld op de prenten van de Antwerpse graveur Jacob Floris.[225] Ze zijn daar onderdeel van een totale ornamentele omkaderingsstructuur;

A



B

368 Hosties en kelken. **A** Overzicht westelijke pijler. **B** Kelk (foto's RDMZ, 1995).

in Breda zijn ze ‘eclectisch’ binnen een plantenornament toegepast.
KW/PIB

72 Hosties en kelken

Hans de Roij, 1586-1587

Secco
(ontdekt in 1903)

Literatuur
Kalf (1912), 85

De derde en vierde pijler (gerekend vanaf de vieringspijler) aan de buitenzijde van de noordelijke koorwand zijn versierd met een schildering van een repeterend patroon van hosties en kelken (afb. 368A-B). Er zijn in verticale rijen telkens vier kelken onder elkaar te zien met daarnaast eveneens in verticale lijn vijf hosties. Op de ronding van de koorafscheiding zijn ook nog kelken afgebeeld, waarbij aan de bovenzijde de hosties half zichtbaar zijn. De achtergrond is nu groen, maar was oorspronkelijk blauw. Het hier gebruikte blauw (azuriet) verandert in de loop der tijd naar een groene kleur.[226] De hosties zijn wit en de prachtig uitgewerkte kelken zijn goud/geel van kleur.

Deze schildering is door Van Keppel in verband gebracht met een kerkrekening uit 1586-1587 betreffende een uitbetaling aan Hans de Roij:

> 'Noch betaelt hans de roij schilder voor dafwarcken van de pilaren bij het heijlich Sacramentshuysken de somme van XVII1/2 st.'[227]

We kunnen op basis hiervan gevoeglijk aannemen dat de hier vermelde Hans de Roij de schilder is van de hosties en kelken. De schildering diende als achtergrond van het Sacramentshuis dat op deze plaats heeft gestaan. Kalf meent echter dat de schildering zich bevindt op de achterzijde van de pijler en de muur waartegen het Sacramentshuis was opgericht.[228]

Een repeterend patroon van kelken en hosties als op de schildering achter het Sacramentshuisje komen we in meer kerken in Nederland tegen, zoals de Sint-Gertrudiskerk te Bergen op Zoom en de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Tholen. In Bergen op Zoom zijn op de noordwestelijke vieringpijler van het zogenaamde 'Nieuwe Werk' op een rode achtergrond afwisselend een kelk met hostie (tien maal) en een Lam Gods (negen maal) geschilderd.[229] Een belangrijk verschil is dat in Bergen op Zoom ook een voorstelling van het Lam Gods deel uitmaakt van het patroon. Deze toevoeging van het Lam Gods vinden we ook op een muurschildering op de noordwand van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Tholen. Deze schildering is vrijwel identiek aan de schildering in Bergen op Zoom en wordt na 1520 gedateerd, omdat toen dit gedeelte van de kerk werd voltooid.[230]

KW/PlB

Eindnoten:

1 Por (1940), 207.
2 'De analyse was positief voor koper en positief voor carbonaat: waarschijnlijk koper carbonaat, dus azuriet.' Rapport SRAL, 25 september 1995.
3 Rapport M. de Keijzer, *Gewelfschilderingen. Onderzoek aan verflagen van gewelfschilderingen in de Prinsekapel van de Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda*, Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, 31 oktober 1997 (voor de plaats waar de monders zijn genomen zie het rapport; daarin is aangenomen dat bijvoorbeeld het aanbrengen van bladgoud overal op gelijke wijze is gebeurd).

4 ‘De analyse was eveneens positief voor koper en carbonaat, morfologie van azuriet, in de verkleurde, groene variant (malacgiet).’ Rapport SRAL, 25 september 1995.
5 Brief Jacob Por aan de directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg, J. Kalf, d.d. 6 december 1937 (RDMZ, archief pandsdossiers, doosnr. 331, 1932-1938, ‘schilderingen’).
6 Brief Jacob Por aan Kalf, d.d. 9 juli 1938 (RDMZ, archief pandsdossiers, doosnr. 331, 1932-1938).
7 ‘Omschrijving der in 1938 uitgevoerde Restauratiewerken’ door Van Nieuwkerken (RDMZ, archief pandsdossiers, Rijkscommissie, doosnr. 329, 1935-1939).
8 Idem over 1940.
9 Idem, over 1947, d.d. 14 april 1948.
10 Por (1940), 207.
11 Volgens Schoonekamp zouden het ‘klopsporen zijn om de kalklagen te verwijderen’.
12 Anoniem, ‘Voorlogig onderzoeksrapport Prinsenkapel van de Grote Kerk of Onze Lieve Vrouwekerk te Breda’, Stichting Restauratie Atelier Limburg, Maastricht, 25 september 1995.
13 D. Schoonekamp, ‘Rapportage schoonmaakproef Gewelfschilderingen Princekapel - 1533 Grote Kerk te Breda’, Amsterdam, 14 augustus 1995, gericht aan Architectenbureau J. van Stigt BV te Amsterdam.
14 C.M. Groen, ‘Plafondschildering van Vincidor de Bologna (1533) in de Prinsenkapel van de Grote of O.L. Vrouwe kerk te Breda’, ICN, Amsterdam, 27 juni 2000. Zie ook ‘Notulen van de 1e vergadering Gewelven Prinsenkapel van de Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda op 18 april 1996’: ‘Schoonekamp: De witte waas dient verder onderzocht te worden. Visuele waarneming duidt op deels klakwater en deel waterglas. Er zijn twee wazen. Een zogenaamde witte Por-waas, die gemakkelijk te verwijderen is en een harde witte waas, die waarschijnlik niet te verwijderen is.’
15 Zie Anoniem, ‘Plafond Prinsenkapel vordert gestaag’, *Kerk in de Markt* (uitgave Stichting Grote of Onze Lieve Vrouwekerk te Breda), 9 (april 1999) 2, 2.
16 H.H.J. Kurvers, ‘Breda, Grote of O.L. Vrouwekerk: schilderingen/afwerking’, interne nota Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, 25 september 1995.
17 Vanaf het begin maakte Paul le Blanc deel uit van de klankbordgroep. H.H.J. Kurvers, ‘schilderingen Princenkapel (1533), interne nota Rijksdienst voor de Monumentenzorg, 19 april 1996.
18 H.H.J. Kurvers, ‘commentaar op stuk 20 jan. 1996 van Van Stigt: “overzicht grafmonumenten, epitaven [sic] en schilderingen”’, interne nota Rijksdienst voor de Monumentenzorg, 3 juli 1996.
19 Bedaux (1999).
20 En geen Sint-Andreaskruis, een symbool van het Bourgondische Huis (de heilige Andreas was de patroonheilige van de orde van het Gulden Vlies, waartoe ook Hendrik III behoorde), zoals Hendrik III liet aanbrengen bovenin de zuidelijke, op de stad gerichte gevel van de centrale vleugel van zijn door Vincidor ontworpen paleis (1536-ca. 1540). Zie Van Wezel (1999), 226.
21 Idem, 73, 92.
22 Janse (1985), 57.
23 Van den Boogert (1993), 225-26, cat.nr. 210.
24 Roest van Limburg (1907), 214; Van der Boom (1940), 75, 123; Cerutti (1960), n. 126; Paquay (1987).
25 Van der Boom (1940, 123) denkt dat het fragment afkomstig zou kunnen zijn van ‘de kapel van het H. Kruis’ aan de zuidzijde van het schip of van het voormalige klooster Sint-Catharinadal.
26 Paquay (1999), n. 152; NDR, inv.nr. 8417, fol. 200.
27 Dirck de Bruyn kocht in 1542 in de Twijnstraat te Utrecht een huis van het Sint-Nicolaasconvent (Utrecht, GA, Archief Sint-Nicolaasconvent, nr. 1016); Cerutti (1960), n. 134.
28 Van der Boom (1940), 124-125. Van der Boom denkt aan de betrokkenheid bij het Herenkoor van de Antwerpenaar Hans Scrivers omdat deze misschien te vereenzelvigen is met ‘Hans de gelaesscriver’, die te Breda in 1540 werd betaald voor het ontwerp van het doopvont. Cerutti (1960), 23) acht dit echter niet waarschijnlijk.
29 Helbig (1968), 201-210.
30 Van Wezel (1999), 76 (met verdere literatuurverwijzing).
31 Zowel in de collectie van het ‘Bureau Mulder’ (RDMZ) als het Restauratiearchief van de kerk (Breda, GA) bevindt zich een afdruk.
32 Door Kalf abusievelijk het ‘zuidelijke’ venster genoemd.
33 Kalf (1912), 86.
34 J. Kalf, Rijkscommissie voor de Monumentenzorg, Afdeeling B, nr. 1796, ‘Gebrandschilderd glas, Groote Kerk te Breda’ d.d. 29 oktober 1919. Brief Afdeling B Rijkscommissie aan de Commissie tot restauratie van de Groote Kerk te Breda, d.d. 9 januari 1920 (pandsdossier RDMZ, doos 327 Rijkscommissie).
35 Het atelier van Schouten is helaas verbrand in de Tweede Werledoorlog (zie Hilkhuijsen (1989).
36 A.J. Der Kinderen, A. Pit en Bredius, Rijkscommissie voor de Monumentenzorg. Afdeling B (Subcommissie), nr. 1798: ‘Gebrandschilderd glas, Groote Kerken te Breda en 's-Gravenhage’, Amsterdam, 27 oktober 1919.

37 A.J. Der Kinderen, A. Pit en Bredius, Rijkscommissie voor de Monumentenzorg. Afdeling B (Subcommissie), nr. 1798: ‘Gebrandschilderd glas, Groote Kerken te Breda en 's-Gravenhage’, Amsterdam, 27 oktober 1919; Van Haastert (1986), 2, 78.
38 Brief Afdeling B Rijkscommissie aan de minister van OK en W, d.d. 30 maart 1920 (pandsdossier RDMZ, doos 327 Rijkscommissie).
39 Brief van de directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg, J. Kalf, aan de secretaris van de Afdeling B der Rijkscommissie voor de Monumentenzorg, d.d. 29 oktober 1919. RDMZ, Pandsdossier, doos 327 O.L. Vrouwekerk, 1918-1920.
40 RDMZ, neg.nr. 18705 en 18706.
41 Van der Boom (1940) moest nog gebruik maken van de foto's van de collages, die Kalf hem ter beschikking stelde.
42 Breda, GA, archief Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, inv.nr. III-8, 837g1-8; zie Lucassen-Mackert (1985).
43 Verkoopcatalogus Nystad Antiquairs & T. Laurentius, Amsterdam 1-14 november 1972 uit de verzameling van Henry M. Knight, nr. 39.
44 Leiden, U.B, Coll. Bodel Nijenhuis, nr. 306 III 28 en 322 342.
45 Tilburg, K.U.B., Brabantcollectie, nr. B83/51.22/22.2b (1).
46 Leiden, U.B., Coll. Bodel Nijenhuis, nr. 322 340 en 322 344.
47 Breda's Museum, nr. ST 6971.
48 Breda's Museum.
49 Zie Van de Poll & Volz (2001).
50 Tilburg, K.U.B., Brabantcollectie en Breda's Museum, inv.nr. ST 372.
51 Zie Bom (1958).
52 Kuyper (1994), 96.
53 De vondst van een stuk van een schildje in 1907, nu helaas verdwenen, wijst eveneens op herstelwerkzaamheden van latere tijd.
54 Deze suggestie komt van Haakma Wagenaar (1991), 10.
55 Van Goor (1744), 81.
56 Kavaler (1995), 31.
57 Kavaler (1995), afb. 26
58 Van Wezel (1999), 75.
59 Voor het monument in Delft zie Ex/Scholten (2001), 72-86; de stukken over Breda bevinden zich in Den Haag, ARA, Archief Staatssecretarie, nr. 2.02.01, inv.nr. 2620 en ARA, Archief Binnenlandse Zaken, nr. 2.04.01. (periode 1824-1848); voorts in Den Bosch, RNB, Archief provincie, nr. 095.01, inv.nr. 2089, 2091, 2093, 2099, 2111 en 2129, en RNB, Archief Rijkswaterstaat, nr. 83.04, nrs 837, 838, 356 en 839.
60 Bom (1958). De restauratie kan voorbeeldig worden genoemd naar de toenmalige maatstaven: er werd uitvoerig vooronderzoek gedaan, waarbij de modernste middelen werden ingezet (zoals Rontgen-meting), restmateriaal werd bewaard (afb. 285), de restauratie is goed gedocumenteerd met foto's en in de vorm van het bovengenoemde artikel. Naar de huidige inzichten is het vervangen van onderdelen een minder vanzelfsprekende keuze.
61 Faries (1975), 225 (nr. 24) noemt onderzoeksmateriaal dat zich op het Centraal Laboratorium (nu onderdeel van het Instituut Collectie Nederland) in Amsterdam bevindt. Dit materiaal is inmiddels ondergebracht op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. De door haar genoemde videotapes zijn verloren gegaan.
62 Breda, GA, Kerkvoogden van de Hervormde Gemeente te Breda, afd. III-8a, nr. 2: notulenboek kerkvoogdij 1903-1915: 31.10.1905, 14.12.1905, 15.3.1906, 10.5.1906, 12.7.1906, 12.7.1906, 30.8.1906. Zie ook Faries (1975), 220-221 (noot 151).
63 Breda, GA, Kerkvoogden van de Hervormde Gemeente te Breda, afd. III-8a, nr. 3: notulenboek kerkvoogdij 1916-1927: 30.3.1922, 30.4.1922, 14.7.1922, 29.7.192218.8.1922, 21.9.1922 en 26.10.1922. Zie ook Faries (1975), 220-221 (noot 151).
64 Zie Faries (1975), 220-221 (noot 151).
65 Volgens GA, Archief van het bestuur van de stad Breda, I-1a. Acten Magistraal 1625-1634, inv.nr. 13, fol. 3 recto en verso: 26 juni. Tekst is overgenomen door Van Goor (1744), 89.
66 Volgens inventariskaart Breda's Museum en Breda, GA, Archieven van de Barbaraparochie, III-103: notulen van het kerkbestuur van Sint Barbara 9.3.1857 en 29.8.1932 en correspondentie (map kathedraal, inv.nr. 1101).
67 Volgens Juten (1918), 210-211 en Huysmans (1933), 22. Zie ook de documentatie van het Breda's Museum.
68 Informatie afkomstig van de inventariskaart van het Breda's Museum en Breda, GA, Archieven van de Barbaraparochie, III-103: notulen van het kerkbestuur van Sint Barbara . en 25.4.1857 en 27.6.1857 (map kathedraal, inv. 1101).
69 Zie de correspondentie tussen B&W van Breda en N. van Bohemen d.d. 21.11.1961, rekening d.d. 23.6.1963 in het Breda's Museum.
70 Volgens inventariskaart Breda's Museum.

71 Zie de correspondentie tussen het Breda's Museum en N. van Bohemen d.d. 7.2.1978 in het Breda's Museum.
72 Het conserverings- en restauratierapport van M. Dooijes d.d. november 1992 bevindt zich in het Breda's Museum.
73 Voor een geannoteerde transcriptie zie Asselbergs en Huysmans (1955), 99-111.
74 Asselbergs en Huysmans (1955), 99-100.
75 Bij Asselbergs en Huysmans (1955), 99 als ‘zw’.
76 Asselbergs en Huysmans (1955), 102.
77 Asselbergs en Huysmans (1955), 104.
78 Asselbergs en Huysmans (1955), 106 en 108.
79 Archief RDMZ, doosnr. 331: correspondentie muurschilderingen.
80 Archief RDMZ, doosnr. 331: correspondentie muurschilderingen: 21/02/1938, brief aan J. van Gelder van J. Kalf.
81 De Voragine (1969), 224.
82 Archief RDMZ, doosnr. 331: correspondentie muurschilderingen: 21/02/1938, brief aan J. van Gelder van J. Kalf; Van Gelder (1939), 11.
83 Van Gelder (1939), 10.
84 Voor afbeelding zie men: Kloek, Halsema-Kubes & Baarsen (1986), afb. 41.
85 Kloek, Halsema-Kubes & Baarsen (1986), afb. 43.
86 Voor een uitgebreid onderzoek naar dit thema zie Wisselaar (1997).
87 Van Gelder (1939), 10.
88 Bijvoorbeeld de in 1883 blootgelegde schilderingen te Kjeldby op het eiland Moen en in Härnevi in de provincie Uppland. Zie Hammer (1990), 171.
89 De Tervarent (1936), 60; De Tervarent (1938-1954), 48.
90 De Tervarent (1936), fig. 1 (Vlaamse school: Prado Madrid).
91 Coppens (1995), 30.
92 Coppens (1995), 31.
93 Coppens (1995), 31, 32.
94 Rylands (1881), 15.
95 Coppens (1995), 35.
96 SKKN (1982) geeft een suggestie voor wat afgebeeld is: onderste scène een huis, derde scène biertonnen en zakken graan en vierde scène een geldkist.
97 Por (1943, 38, noot 2) gaf ook suggesties voor de scènes: onderste een huis, tweede scène een grasland met een lege kruiwagen en hooischelven, derde scène een voorraadkelder met vier vaten en gevulde zakken met twee personen, vierde scène een grafkelder met een geopende tombe en een met een dwaal afgedekt altaar.
98 De Voragine (1993), II, 11-12. Voor de iconografie van Sint Christoffel, zie: Benker (1975).
99 Voor Zaltbommel, zie: Vermeulen (1932), 226-228 (afb. 196). Voor Buurmalsen: Le Blanc (1991), 53-55, afb. 24.
100 Unverfehrt (1980), afb. 158.
101 Van Keppel (1907), 53, 54.
102 Archief RDMZ, doosnr. 331: 11/04/63 brief van ir. J. de Wilde aan directeur RDMZ.
103 Paquay (2001), 41.
104 Kalf (1912), 82.
105 Van Keppel (1904), 50.
106 Vermeulen (1932), 225.
107 De verschillende teksten dienen nog in hun volledigheid gereconstrueerd te worden.
108 Ook in Haarlem en Venray waren cycli van apostelbeelden aanwezig. Zie Paquay (1999).
109 Le Blanc (1986), 19-33.
110 Plaatsen waar apostelcycli als muurschildering op de koorwand geheel of gedeeltelijk aanwezig zijn of geweest zijn: Nijbroek (XIVA), Hengelo (Xva), Valburg (XVA), Zoelen (XV), Muiden (XVb), Beekbergen (midden XV), Bathmen (XVc), Groenlo (ca. 1500), Herveld (ca. 1500), Eibergen (ca. 1500), Dinxperlo (XVIb); op de wand van het schip: Noordlaren (ca. 1300), Aalten (XVIA), Twello (XVIB), Leeuwarden Jacobijnenkerk (1575); op het gewelf: Zutphen Walburgiskerk (XVIA); op de pijlers van het koor: Harderwijk (1561-1562); op pijlers van het schip: Randwijk, Kesteren, Rijswijk, Goes, Eck en Wiel, Leeuwarden Gallileikerk (XVIB) en Sprang (eind XV).
111 Sedlmayer (1976).
112 Le Blanc (1986), 24.
113 Bij ontwerptekeningen werd een dergelijke schaduwdecoratie soms reeds aangegeven. Zie bijvoorbeeld een ontwerptekening van Cornelis Floris voor een epitaaf in: Vos (1986), afb 10 (bijschrift 9); zie ook Huysmans e.a. (1996).
114 Zie de Jong (1988).
115 Breda, GA, Kerkrekeningen 1535-1540, boekjaar 1536, blz. 75. Met in het ‘pandt’ zou misschien ook de zijbeuken van het schip bedoeld kunnen zijn, maar dat is minder waarschijnlijk omdat in 1537 en 1538 verder alleen leidekkerswerkzaamheden in de rekeningen worden vermeldt.
116 Haakma Wagenaar (1991), 2; ook Kalf (1918) opperde dit al.

117 Zie hoofdstuk 1, n. 28 (helaas berust dit gegeven slechts op een vriendelijke mededeling van J. van Hooydonk (†). De brief kon nog niet worden getraceerd, maar omdat Van hooydonk een betrouwbare onderzoeker is gebleken, is deze bron hier toch vermeld).
118 Van Wezel (1999), 110.
119 Denslagen (1987), 179-181.
120 Kalf (1918), 39-43.
121 Brief van J. Kalf aan de secretaris van de Afdeling B van de Rijkscommissie, d.d. 29 juli 1922 (RDMZ, pandsdossier).
122 Zie rapport G. Overeem (RDMZ, Instandhoudingstechnologie: MTN 95-96), 'Breda, Grote Kerk, Zwikvullingen', d.d. 28 juni 1995 en rapport (W. van de Garde, Restauratiecommissie), 'De zwikvullingen in de koorafsluiting', (Breda, z.jr).
123 Van het middelste zeewezen is de gipsstudie ten behoeve van de reconstructie bewaard gebleven.
124 Idem van zowel de zwikken als de wimberg.
125 Ook van andere zwikken zijn gipsstudies bewaard gebleven, maar deze zijn nog niet geïnventariseerd.
126 Bierens de Haan (1921); Vos & Leeman (1986).
127 Bierens de Haan (1921), 132.
128 Temeer, volgens Van Hooydonk (1995, 100) omdat het hek ook korte zijden heeft en het geheel vergeleken zou kunnen worden met een erker.
129 Overigens werd alleen het beeldhouwwerk van het retabel door Van Velthoven vervaardigd en niet de geornamenteerde kast, die door een onbekende schrijnwerker werd gemaakt. Kloek, Halsema-Kubes & Baarsen (1986), 48, afb. 66; Van Hooydonk (1995), 100.
130 Koldeweij (1995), 40, afb. 21-28.
131 Peeters (1985), 346.
132 De Jong & De Groot (1988); zie ook Beets (1906), afb. op p. 140 en 143.
133 Volgens Kavaler zijn de zuiltjes vergelijkbaar met die van het oxsaal van Pagny.
134 Volgens Van Hooydonk (1995, 100) hebben op de veertien consoles beelden gestaan.
135 Brief d.d. 12 september 1922 (RDMZ, pandsdossier); 'Omschrijving der in 1935 uitgevoerde Restauratiewerken' door Van Nieuwkerken (RDMZ, pandsdossiers, Rijkscommissie, doosnr. 329, 1935-1939).
136 De inventaris van Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland meldt dat de kraan waarschijnlijk in de negentiende eeuw voorzien is van nieuwe *kleine onderdelen*, waaronder schroefjes. *Inventaris* (1982) 4. In 1959 is de kraan afgebikt, roestvrij gemaakt, opnieuw beschilderd en verguld. *Repertorium Grote Kerk* (1986), 66.
137 Het jaargetijdenregister van het Begijnhof te Breda, 58. Misschien hebben de opbrengsten van deze graven de huidige vont mede gefinancierd.
138 Van Doorslaer presenteert, op basis van een wankele argumentatie, een lid van de familie van der Broeck, die verschillende generaties geelgieters leverde, als gieter van de Bredase vont. Van Doorslaer 27 (1922), 155.
139 Van Keppel heeft berekend dat dit bedrag inderdaad verantwoord wordt in de kerkrekeningen van later jaren, waarbij de laatste betalingen vanaf 12 juni 1543 aan de weduwe van De Backer gedaan wordt. Hieruit mag geconcludeerd worden dat De Backer voor deze datum overleden is. De laatste betaling die hij zelf had ontvangen, was gedateerd op 16 maart 1542. Van Keppel (1904), 25.
140 De vermelding in de gilde-archieven zijn nogal verwarrend. De Backer zou ook als tussenpersoon hebben gefungeerd ten behoeve van de aanschaf van een luidklok door een parochiekerk in Den Haag in 1534. Deze makelaarsfunctie zou hij ook vervuld hebben voor de Mechelse koperslagers. De Backer stond in de Mechelse gilde-archieven te boek als 'ketelaer' (koperslager); deze vermelding is gedateerd op 25 juni 1539. Opmerkelijker is het dat hij niet in de geelgietersarchieven voorkomt, terwijl daarin tal van geelgieters juist bij naam worden genoemd! Hieruit concludeert Van Doorslaer dat De Backer niet in die hoedanigheid in Mechelen gewerkt heeft. Van Doorslaer 27 (1922), 152.
141 Volgens Oman was Antwerpen ook een doorvoerhaven voor Mechelse goederen die geëxporteerd werden. Deze handel in Antwerpen was in het begin van de zestiende eeuw voornamelijk in handen van Mechelse gieters. De handelsbetrekkingen tussen deze twee steden maken het mede aannemelijk dat het Bredase vont was besteld via Joos de Backer, die woonachtig was in Antwerpen, terwijl het gietwerk uitgevoerd werd in Mechelen. Oman (1933), 80-81.
142 Het was niet ongebruikelijk dat de uitvoerder de risico's droeg voor het werk tot en met de aflevering en soms nog een tijd daarna. Deze afspraken werden vastgelegd in een zogenaamd aannemerscontract. Alhoewel een dergelijk document nooit gevonden is voor de vont in Breda, is het mogelijk dat een schriftelijk neerslag van soortgelijke afspraken wel bestaan heeft. De hoge kosten van het werk maken dit zelfs aannemelijk. Helmus (1990), 473.
143 *Handelingen van het Provinciaal Genootschap* (1868), 41. In de vorige eeuw werden in Breda anonieme ontwerpen met een zekere gretigheid aan Thomas Vincidor toegeschreven.
144 Een glasschrijver was een tekenaar of schrijver op glas, dat hij met behulp van een zogenaamde schrijfdiamant bewerkte. Het is onwaarschijnlijk dat een ontwerp voor een driedimensionaal

object als een doopvont door een glasschrijver vervaardigd werd. Misschien is hier de beroepsnaam als eigennaam gebruikt en behield hij zijn naam nadat hij zijn werkzaamheden uitbreidde, ofschoon hij als glasschrijver gestart was.

145 Het lijkt merkwaardig dat een messing vont verguld diende te worden. Wanneer dit het geval geweest is zou een dergelijke bewerking waarschijnlijk in Mechelen zijn uitgevoerd, waar de benodigde deskundigheid zeker aanwezig was. Wellicht gaat het bij deze vermelding in de kerkrekening alleen om de kleuraccenten op de kraan.

146 Tenzij anders vermeldt, is al deze informatie te vinden in Van Keppel (1904), 23-27. In de kerkrekening wordt ook melding gemaakt van een stenen afsluiting van de doopkapel. Tevens worden tweehonderd ‘witten en blaue pluwouse’ te Antwerpen besteld om de vloer van de kapel te plaveien. Van Keppel concludeert dat de vloer van de kapel verhoogd geweest is en vermeldt dat de verdwenen stenen afsluiting van deze vloer op dat ogenblik nog zichtbare dookgaten achtergelaten heeft. De huidige vloer is in 1959 gelegd.

147 Balke (1983), 171-184.

148 Tavenor-Perry (1910), 166.

149 Van Doorslaer 27 (1922), 140.

150 Oman (1933), 77.

151 Dit stelt Van Doorslaer. Van Agt schrijft echter de vonten in Zichem (1538) en Balen (1549), beide in België gelegen, ook toe aan de Mechelse geelgieters. Van Agt (1949), 53.

152 Van Doorslaer 27 (1929), 148-9.

153 Het kan ook zijn dat de tekens pas na het demonteren van de vont zichtbaar zouden worden. Een andere mogelijkheid is dat zowel gieters als inspecteurs zich niet aan de regels van hun gilde hielden. Van Doorslaer 27 (1922), 145.

154 In Van Keppel worden diverse malen schoonmaakkosten opgevoerd. Een artikel in ‘de Bredasche Courant’ verhaalt over de schoonmaakbeurt die plaats vindt in het atelier van G.A. de Koning. Er wordt tevens gesuggereerd dat hij onderdelen van de vont heeft vernieuwd. *De Bredasche Courant*, 5 december 1958.

155 De sokkel werd geplaatst tijdens een renovatie van de doopkapel in 1959. Daarbij werd een stenen verhoging gevonden die geïnterpreteerd werd als het fundament van de vorige vont. Dit vont zou echter niet lang in de doopkapel gestaan kunnen hebben, aangezien deze pas in de bouwfase tussen 1500 en 1538 voltooid werd. *Repertorium Grote Kerk* (1986), 66, 58. Een foto uit 1947 laat zien dat de vont in de kooromgang opgesteld staat, wellicht vanwege een opknapbeurt van de kapel. Fotoarchief RMDZ.

156 Bolten (1961), 14

157 Zoals de vonten in Zutphen en in de Sint-Martinus in Halle.

158 Dit zijn o.a. de vont in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk in Diest, uit 1530 en die in de Sint-Martinuskerk te Ieper, uit de eerste helft van de zestiende eeuw. Ook de vont in de Sint-Jan in 's-Hertogenbosch bezit geen dragers.

159 Herkomst *Katholieke Illustratie*, ca. 1870, ondertekend door H.W. Brewer (fotoarchief RMDZ). Misschien gaat het hier om een Engelse architectuur tekenaar, waarover Thieme-Becker het volgende vermeldt: ‘Brewer, Henry William, einer der hervorragendsten engl. Architekturzeichner, geb. In Oxford, gest. Am 7.10.1903, stellte seit 1858 in der Royal Academy häufig aus. Er begann mit der Veröffentlichung einer Reihe von mittelalterl. Bauten Deutschlands, die er auf Holzstöcke zeichnete, und die von Heaviside geschnitten wurden. Man kennt auch von ihm selbst erfundene, phantasievolle Architekturen, sowie Wiederherstellungsentwürfe nicht mehrbestehender Bauten die in der Nummer vom 17.10.1903 des ‘Builder’ veröffentlich worden sind. Zu seinen Hauptblättern gehören: Verlassenen mittelalterliche Stadt mit riesiger Kathedrale im Mittelpunkte; Wiederherstellungen der Alten St. Peterskirche in Rom, von London und in Paris, zur Zeit des ersten Drittels des 16. Jahrh. Und als Gegenstücke: ‘Romanesque Grandeur’ und ‘Renaissance gorgeousness’. Er lieferte auch Beiträge für ‘The Graphic’ und ‘The Art Journal’. Thieme-Becker (1911).

160 Ewerbeck (1888), Blad 4, 5 en 7.

161 Kalf vermeldt al dat de hefboom ontbreekt. Kalf (1912), 97.

162 Lüer en Creutz (1904), 96-100, 194.

163 Zie Openbaringen 12:1-17.

164 Tavenor-Perry wijst op de Keltische of Skandinavische stilistische invloeden die zichtbaar zouden zijn in de dierenkoppen van dinanderieën. Die invloed heeft al plaats gevonden in de Karolingische periode. In die tijd zijn ook voor het eerst ringen in dierenmuilen gezet, zoals zichtbaar is in de deurkloppers van de Paltskapel te Aken. Tavenor-Perry (1910), 34-35.

165 Timmers (1947) lemma 385.

166 Johannes 1:29.

167 Zie Openbaringen 7:3-17.

168 Mâle (1972), 14.

169 Hall (1974), 105.

170 Een voorbeeld van de aanwezigheid van een engel in deze scène is de vont in 's-Hertogenbosch, waar een engel het kleed van Christus vasthoudt. Ook twee of drie engelen zijn een mogelijkheid. Hall (1974), 39.
171 Een afgietsel van de vont uit Zutphen bevond zich ook in het Rijksmuseum te Amsterdam. *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels* (1915) 22 en 116.
172 *Eigen Haard* (1878), 266.
173 Van Dijk (1995), 68. Zie voor het testament van Van Galen: Van Keppel (1904), 89-96.
174 Uitvoerig beschreven door Panofsky (1964), 39-66.
175 Norris (1977), 107 en (1978), fig. 191 en, Kloek, Halsema-Kubes & Baarsen (1986), 51.
176 Van Dijk (1995), 72. Van Luttervelt (1963).
177 *Beknopte catalogus* (1915), 22.
178 Botten (1961), 57 nr. 79 en afb. 28.
179 Van Dijk (1989), nr. 85.
180 Van Dijk (1989), nrs. 69, 70 en 142.
181 Voorbeelden zijn te vinden in Kapelle, zie Van Dijk (1989), nrs. 72 en 94.
182 Van Dijk (1995), 71.
183 Van der Hammen (1919), 61-71.
184 Zie bijvoorbeeld twee zerken met vrouwenfiguren te Sint Maartensdijk en Wemeldinge: Van Dijk (1989), nrs. 120 en 143.
185 Van Boven (1986), 34.
186 Zie Paquay (1999).
187 Zie *Beknopte catalogus* (1915), 22.
188 Belonje & Greenhill (1968), 446-448.
189 Breda's Museum, inv.nr. SB 7813).
190 Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, Handschrift Van der Lelij, inv.nr. 130 B 18 11, folio 27.
191 Zie Roggen & Withof (1942).
192 Van Ruyven-Zeman (1998), 261.
193 Kalf (1912, 113) meende ten onrechte dat het ook om een tekstplaat zou gaan, maar daarvoor bestaat geen enkele reden.
194 Breda's Museum en K.U.B., Brabantcollectie.
195 Huysmans 1996, afb. 197-199 en afb. 191 (prent met sfinxen).
196 Vgl. Huysmans 1996, afb. 174 en 178.
197 Zie Huysmans 1996, afb. 207, 213-216, 223 en 230.
198 Breda's Museum ST 377 (39); Tilburg, K.U.B., Brabantcollectie.
199 Huysmans 1996, 101.
200 Zie Van Ruyven-Zeman 1998, 267.
201 Coll. Breda's Museum.
202 Holleman (1953), 157-158.
203 RDMZ neg.nr. 46411.
204 Huysmans (1987), 118; Huysmans (1996), 102.
205 Illustratief is bijvoorbeeld de vergelijk van de koppen van de engelen in Breda met de twee kinderen in de Caritasfiguur op de sacramentstoren van Zuurbemde die in 1555 ontstond, zie Huysmans 1996, afb. 249. Huysmans' veronderstelling dat het Assendelft-monument niet van Floris zou zijn omdat o.a geen groteske fabeldieren en hermen in zijn grafsculpturen voorkomen, is wel erg puristisch. Het zijn motieven die Floris juist geregeld toepaste.
206 Zie Huysmans e.a. (1996), afb. 156 (identiek aan maskers op voetstuk), 157, 163 (identiek aan maskers ter weerzijden van de tekstplaat) en afb. 164 (verwant aan maskers op basementen van de bovenste geleding).
207 Huysmans e.a. (1996), afb. 206, 207.
208 Holleman (1953), 158-159.
209 In februari 2002, door H.H.J. Kurvers, RDMZ.
210 Interne nota RDMZ door H.H.J. Kurvers, 17 februari 2002.
211 De gegevens over dit monument werden ontleend aan het rapport van Van der Heiden (1996).
212 Breda, GA, Afd. III-8, IV suppl. 1974, inv.nrs. 2 en 6.
213 Starkie Gardner (1927), 105, pl. 35
214 Delft-Gent (1961) 39-40 cat.nr. 31; Koldeweij (1985), 150-155.
215 Delft-Gent (1961), 41, cat.nr. 33.
216 *Repertorium Grote Kerk* (1986), 49, onder nr. 2.1.4.3.
217 Voor informatie dank ik Jan Brouwers, die in samenwerking met Henk Muntjewerff en Vroukje Muntjewerff een publicatie voorbereidt over de geschiedenis van de Bredase gereformeerde weeshuizen. Archivalia: Archief Gereformeerd Burgerweeshuis inv.nr. 186, 188, 192, Staat en inventaris van de meubilaire goederen 1705-1721, Staat der goederen 1808, Inventaris van de meubelen en huishoudelijke goederen 1886.
218 SKKN (1982).
219 Kalf (1912), 77.

220 Een dergelijke voortekening treffen we ook aan op de zuidwand van het koor van de Jacobskerk te Winterswijk (zie Otter (1981), 52-53).
221 *Repertorium Grote Kerk*, onder 1957.
222 Buyle, Bergmans (1994), 96-101.
223 Panofsky (1971), pl. 126.
224 Friedrichs (1979) 3-5; Friedrichs (2000), 166-167, afb. 2-4.
225 De Jong (1988), 71-76.
226 Haakma Wagenaar (1991), 7,12.
227 Van Keppel (1904), 40.
228 Kalf (1912), 85.
229 Le Blanc (1987), 177-178.
230 Le Blanc (1987), 177.

De protestantse inrichting: het interieur sedert de Reformatie*

Tim Graas

De Grote Kerk is, zoals zovele middeleeuwse kerken in ons land, als katholieke kerk gebouwd maar voor het overgrote deel van haar bestaan bestemd geweest voor de hervormde eredienst. Voor de geschiedenis van het gebouw - de architectuur, het exterieur - is dit gegeven van minder belang. Des te meer voor de inrichting, het interieur. Een overzicht van de historische ontwikkeling daarvan: de aanpassingen in de loop der eeuwen, de indeling en de eigenlijke inrichting, van meubilair tot en met de kleinere gebruiksvoorwerpen, is voornamelijk een protestantse aangelegenheid, ook al stammen de meeste en de belangrijkste van de monumentale interieuronderdelen uit de katholieke tijd.

In onderstaande alinea's zal worden nagegaan wanneer er mutaties in het interieur hebben plaatsgevonden, aan de hand van enkele belangrijke historische cesuren, met name de alteraties (overgang van de ene naar de andere godsdienst), die in Breda vaker dan elders hebben plaatsgevonden: de kerk was protestants gedurende enkele maanden in 1581, meer dan een generatie lang van 1590 tot 1625, en tenslotte bijna drieëneenhalve eeuw van 1637 tot aan de oprichting van de huidige beheersstichting in 1978; in feite is de kerk nog steeds eigendom van de Hervormde gemeente.

De reconstructie van de achtereenvolgende inrichtingsfases is gebrekkiger naarmate we verder terug gaan in de tijd. Het bronnenmateriaal over de recente periode is immers vollediger dan over de daaraan voorafgaande. Een handicap vormt vooral de beperkte beelddocumentatie, die niet verder teruggaat dan een kleine anderhalve eeuw. In tegenstelling tot vele andere, in status vergelijkbare kerkgebouwen van ons land zijn er van de Bredase Grote Kerk geen zeventiende- of achttiende-eeuwse interieurschilderijen of -prenten bekend. Het is overigens de vraag of een dergelijke voorstelling als zodanig herkend zou worden. Het interieur is ook in de protestantse tijd meer veranderd dan men geneigd is aan te nemen, zoals uit het volgende mag blijken.

De Beeldenstorm in 1566

De Beeldenstorm kwam in het dichtbij de metropool Antwerpen gelegen Breda zeker niet onverwachts. Twee decennia daarvoor waren er reeds incidenten geweest die een uiting waren van een protestantse, zuiveringsgezinde mentaliteit. In 1545 stond de echtgenote van een notabele burger terecht op de beschuldiging dat zij een tweetal pamfletten van een niet nader omschreven maar zonder twijfel ketterse inhoud in het priesterkoor van de Grote Kerk had geworpen. Het jaar daarop had een zeker iemand in het openbaar de spot gedreven met aflaten en werd een ander schuldig bevonden aan belediging van de eucharistie. Omstreeks 1549 waren er klachten gerezen naar aanleiding van de preken van onderpastoor Jacob van Zon, die aanstootgevende nieuwigheden had verkondigd, onder meer over het aanroepen van heiligen.[1]

De eerste sporen van een calvinistische organisatie zijn te traceren in 1558, en in 1565 was er in ieder geval een gemeente. De hagenpreken in juli 1566, aan de vooravond van de Beeldenstorm, trokken massa's belangstellenden waaronder bijna alle kanunniken.[2]

Al deze gebeurtenissen wijzen erop dat het vanaf het midden van de zestiende eeuw, na de uitzonderlijke bloeiperiode in de voorafgaande decennia, vrij plotseling afgelopen was met bepaalde vormen van kunst in de kerk. Bepaalde religieuze voorstellingen waren verdacht geworden en nieuwe opdrachten bleven uit, want het geestelijke klimaat was er niet meer naar.

De feitelijke beeldenstorm in Breda vond plaats van 22 tot 24 augustus 1566. De dag daarvoor, woensdag 21 augustus, kwamen er berichten door dat er in Antwerpen gestormd werd, waarop men uit voorzorg beelden uit de kerk in veiligheid bracht. Donderdag brak de storm los, die echter niet in het wilde weg verliep, maar volgens een vooropgesteld plan, onder leiding van Hendrik van Woeringen. In de

369 Het oudste kerkzegel van de gereformeerde gemeente van Breda: brandend hart met B(redanae) R(eformatae) S(igillum), randtekst LIEFDE IS DEN BANDT DES HERTEN. In gebruik vanaf 1572 en aangetroffen op attestaties van 1601 en 1609 (foto uit Korporaal, 1996).

processtukken staat opgetekend dat hij tegenover de magistraat had gezegd dat 'le tout debvoit estre osté comme une maison de peste' (alles moest worden weggenomen als een pesthuis); ook dat hij opdracht had gegeven 'de abatre le docsal, appellé vulgairement "de hanckcamer" et aultres édifices en église' (om het doksaal, in de volksmond de hangkamer genoemd, en andere bouwsels in de kerk te slopen).[3]

Het lijkt erop dat er toen meer verwijderd en opgeslagen is dan kapotgeslagen. De stadsrekeningen bevatten diverse betalingen voor het in veiligheid brengen naar de stadskelder en andere locaties van 'het cooperwerck, ijserwerck ende houtwerck'; dit gebeurde op dezelfde dagen dat de stormers bezig waren. Met name vermeld worden 'mermeren beelden', 'de voente', 'het groot cooperen wijwatervat ende een paer groote ende een paer middele metalen candelaers', 'twee metaelen colommen van Sinte Barbelen altaere' en 'de pijpen vande orgelen'. Ook zijn er betalingen aan Henrick en Andries de Keteler (koperslager) voor arbeid (demontage of iets dergelijks) aan 'tsacraments thuijn' en aan de 'engelposten' in het Onze-Lieve-Vrouwenkoor.[4]

Wat er toen vernield en verloren is gegaan, wordt niet duidelijk. Telkens wanneer er sprake is van het 'affwerpen' of afnemen van de beelden, lijkt dit in algemene zin gebruikt. In een brief aan Granvelle heet het enigszins gechargeerd, dat zelfs de graven van de Heren van Breda ('mesmes les sépultures des seigneurs') zijn verminkt.[5]

Gezien de onzekerheid der tijden zal niet direct met herstel begonnen zijn. Het is ondenkbaar dat vernielde heiligenbeelden en andere in protestantse ogen ontoelaatbare voorstellingen door nieuw werk werden vervangen. Het orgel was in januari 1567 weer bespeelbaar en het koorhek moet blijkens het jaartal op de deuren in hetzelfde jaar hersteld zijn. In februari 1571 kon de bisschop van Antwerpen de stad bezoeken om de altaren te wijden.[6]

In de tussentijd hadden de calvinisten na de afkondiging van de godsdienstvrede in september 1566 toestemming gekregen om een (schuur)kerk te timmeren buiten de Ginnekenpoort.[7] Die kerk, de eerste in zijn soort in deze streken, was slechts een kort leven beschoren, want in de loop van 1567 werden de calvinisten weer teruggedrongen in de clandestiniteit. De gereformeerde gemeente, die sedert 1571 met Antwerpen en andere Brabantse gemeenten één synode vormde, was klein maar hecht en beschikte reeds in 1572 over een eigen kerkzegel, het oudst bekende in ons land (afb. 369).[8]

De kerk vier maanden in protestantse handen, 1581

Deze situatie duurde tot 1577, toen de stad voor de prins werd terugveroverd. In september 1578 werd opnieuw de godsdienstvrede afgekondigd, waarna de gereformeerden de Markendaalse kerk kregen toegewezen. Begin 1581 verscherpten zij hun eisen en verzochten om de beschikking over de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Hun argument was dat zij in aantal zo waren toegenomen dat niet meer kon worden volstaan met de kleinere Markendaalse kerk. Het verzoek werd op 19 februari door de prins ingewilligd, waarbij de katholieken genoegen moesten nemen met de Markendaalse kerk. Het stadsbestuur moest zorgen dat de overdracht zonder rumoer verliep. De verhuizing werd met grote omzichtigheid geregeld; slechts een aantal daartoe aangewezen personen mocht zich ermee bezighouden. Beide partijen, de katholieken en de gereformeerden, ontvingen van de magistraat tweehonderd gulden voor de te maken onkosten.[9]

Op 5 maart 1581 vond dan de eerste gereformeerde dienst in de kerk plaats, maar het ruimen en schoonmaken duurde nog weken. Dit werd door de stad bekostigd, evenals de reparatie van de ramen, die door het ingooien veel te lijden hadden gehad: Nicolaes Aertsen werd betaald ‘ter zaeken van alle de glasen die denzelven aen de noortzijde van deze Onser Liever Vrouwenkercken beneffens den choer van Assendelft [dat zoals boven vermeld in 1569 een nieuw raam had gekregen] tegensover den preecstoel in martio anno 1581 [...] nyeuw gemaeckt, verloeyt ende schoengemaeckt heeft’.[10] Of het jaartal 1581 op het fries van het koorhek betrekking heeft op een reparatie tijdens het protestantse intermezzo of tijdens de tweede, katholieke helft van het jaar, is moeilijk te zeggen.

Over aanpassingen ten behoeve van de gereformeerde eredienst is weinig te achterhalen. Er is een uitgave van stadswege voor ijzerwerk aan de preekstoel: ‘te weten de lessener, tghene daer den santlooper op staet en daert becxke mette water op gezet wordt’.[11] Het betreft typisch protestantse preekstoelaccessoires, die na 1637 allengs zouden worden vervangen door een koperen lezenaar, zandloperhouder en doopbekkenhouder.

De furie van Haultepenne in de nacht van 28 op 29 juni 1581 dreef de protestanten op de vlucht en bracht de kerk weer in katholieke handen. Bisschop Lindanus kreeg van landvoogd Parma bevel om in Breda schoon schip te maken en orde op zaken te

stellen. De strenge Lindanus, die naam had gemaakt als inquisiteur, ging op 24 juli energiek aan de slag en rondde zijn werkzaamheden af op 20 november. Kerken, kapellen, kerkhoven en altaren werden herwijd, ornamenten, beelden en schilderijen behorend tot de inventaris van de Onze-Lieve-Vrouwekerk moesten direct worden gerestitueerd; nog op 6 november herinnerde hij een vrouw eraan, dat ze een 'cortina' (gordijn of wandtapijt) en andere kerksieraden niet had ingeleverd.[12]

Intussen hadden de kerkmeesters een verzoekschrift om geldelijke steun bij de gouverneur ingediend om de kerk weer in katholieke zin te herstellen. Het ging met name om herplaatsing van het sacramentshuis, de doopvont, de beelden van de apostelen en het triomfkruis ('grand crucifix').[13] Enkele jaren later volgden opdrachten voor de schildering van de pilaren aan het sacramentshuis (cat.nr. 72), voor rekwisieten voor de liturgie van Hemelvaartsdag - de oprichting van een berg, het schilderen van een wolk 'die uijten hemel compt' en zes (platte) engelenfiguren 'over beijde de sijden' - en voor een 'Ecce Homo die men in de vasten voor den altaer stelt'.[14]

Vermeldenswaardig onder de nieuwe interieurstukken is ook een paneel dat in 1589 werd geschonken om opgehangen te worden in het pastoorskoor (thans de Niervaartkapel geheten), waar de dagelijkse mis voor de parochianen werd gedaan. Het wordt in de rekeningen omschreven als 'een tafereel van offerhande van den ouden en den nieuwen testamente', waaruit een welhaast protestants aandoende bijbelse gezindheid spreekt; de term 'tafereel' wijst bovendien eerder op een tekstbord dan op een geschilderde voorstelling.[15]

Een ander nieuw interieurelement dat men eerder zou verwachten in een protestants kerkinterieur, was het magistraatsgestoelte voor de drossaard, schout, burgemeester, schepenen, griffier en secretaris, dat eveneens voor het pastoorskoor werd vervaardigd. Het gestoelte wordt in de kerkrekening van 1588 genoemd bij de opgave van de banken in de kerk, in totaal negentien, waarvan het merendeel stond opgesteld tegen of tussen de pilaren van het schip.[16] Uit het jaar 1589 is een opgave bekend van de offerblokken in de kerk: er worden er vier genoemd, die respectievelijk geplaatst waren voor het hoogkoor, het sacramentskoor (de Niervaartkapel), Sint Anthonis (de doopkapel) en de Heilig-Grafkapel (bij de uitvaartkapel).[17]

De protestantse periode, 1590-1625

Sedert het vertrek van Lindanus was het klimaat allengs milder en toleranter geworden. In 1589 kregen de schepenen een lijst toegespeeld met de namen van calvinisten in de stad, maar de overheid trad vervolgens niet tegen hen op. Door de list met het turfschip op 4 maart 1590 waren de rollen weer omgekeerd. Bij deze omwenteling was er van bloedvergieten en vernielingen geen sprake. Aanvankelijk leek het erop dat de katholieken enkele kapellen en de Markendaalse kerk mochten blijven gebruiken. Deze tweede Bredase parochiekerk werd echter op 29 juni toegewezen aan de gereformeerden.[18] De Grote Kerk, zoals de Onze-Lieve-Vrouwekerk voortaan zou gaan heten, bleef gesloten tot mei 1591 en werd in augustus van dat jaar officieel aan de gereformeerden toegewezen.[19] In 1597 werd een algeheel verbod op de uitoefening van de katholieke eredienst afgekondigd en moesten alle kapellen hun klokken afstaan ten behoeve van het carillon van de Grote Kerk.[20] Een van de kapellen, de Wendelinuskapel aan het

Begijnhof, was door de persoonlijke bemoeienis van gouverneur Charles de Héraugière reeds in 1590 aan de Waalse gemeente toegewezen.[21]

Over het algemeen krijgt men de indruk dat de verwijdering van de katholieke inventarisstukken met de nodige zorgvuldigheid is geschied. Er is niet op grote schaal vernietigd, opgeruimd of te gelde gemaakt. Het monumentale sacramentshuis werd gesloopt.[22] De stad betaalde voor het afnemen van de beelden in mei 1591, en toen in 1599 soldaten bij een inspectie in de kerk een aantal op de gewelven aangetroffen beelden naar beneden smeten en door de stad droegen, liet het stadsbestuur een fel protest horen.[23] Het plan van de drossaard om onder andere de niet meer gebruikte doopvont te verkopen, ging in 1602 niet door. Waarschijnlijk kwam dit door tegenwerking van de magistraat, die een jaar eerder een verordening had uitgevaardigd, dat ieder, die nog kerkelijke gewaden of ornamenten uit de Grote Kerk onder zijn hoede had, verplicht was die over te dragen aan de kerkmeesters.[24] De gewaden waren zorgvuldig opgeborgen in een kast op het stadhuis en werden in 1609 op verzoek van de nieuwe Heer van Breda, de katholieke Philips Willem, naar het kasteel (zijn paleis) overgebracht. Het ging om meer dan dertig koorkappen, waaronder een aantal met de wapens van Nassau, Oranje en andere takken van zijn geslacht, met name Heinsberg en Chalon; deze paramenten moeten in gebruik zijn geweest in de Prinsenkapel.[25]

De eerste protestantse inrichting van de kerk

Over de herinrichting voor de protestantse eredienst vanaf 1591 tot aan de restitutie in 1625 zijn we maar beperkt ingelicht. Er is hoegenaamd niets meer van de inventaris uit deze periode, zoals meubilair of kerkelijke gebruiksvoorwerpen, in de kerk aanwezig, afgezien van een aantal grafzerken, waaronder de belangrijke groep zerken in de stijl van Vredeman de Vries.

Blijkens de kerkrekeningen hebben er in deze vijfendertig jaar geen omvangrijke herstelwerkzaamheden aan het interieur plaatsgevonden. De ordonnantie voor het witten van de kerkruimte in oktober 1600, dat gezien het niet geringe bedrag (75 gulden) een veelomvattend werk moet zijn geweest, lijkt in het kader van de 'ontkatholisering' te passen.[26] Het is evenwel niet zeker of bij die gelegenheid de geschilderde voorstellingen op de muren en pijlers zijn verdwenen; witte muren waren in die tijd, ook in de katholieke kerken in de Zuidelijke Nederlanden, de overheersende smaak, en het overschilderen kan ook na 1625 zijn gebeurd.

Ook zijn er in de rekeningen geen uitgaven genoteerd voor de aanschaf van groot meubilair. Het lijkt erop dat men heeft volstaan met aanpassingen aan het overgeleverde. Er is een betaling in 1603-1604 voor timmerwerk aan de preekstoel, die tevens voorzien werd van een (nieuwe) zandloper. Een doophek, een typisch protestants accessoire dat niet van de katholieken kan zijn overgenomen, blijkt er in 1609-1610 te staan. Wat banken betreft is er in 1603-1604 sprake van een gestoelte tegenover het koor en in 1609-1610 van een nieuw gestoelte nabij de preekstoel voor de gravin van Hohenlohe (Maria van Nassau), dat waarschijnlijk vervaardigd werd voor een kerkdienst ter gelegenheid van de 'Blijde Inkomste' van haar broer, prins Philips Willem, als Heer van Breda. Er moeten meer particuliere banken geweest zijn, waaronder één voor de Vrouwe van Orsmale, die in 1611-1612 hersteld en vergroot werd.[27]

Een kenmerkend element van de protestantse kerkinrichting vormen de gildenborden met bijbelspreuken die betrekking hebben op het ambacht. Dergelijke borden zijn te beschouwen als de opvolgers van de gildenaltaren uit de middeleeuwen. In Breda zullen er verschillende zijn geweest, al is er maar één uit de archieven bekend. Dit was een bord van de kleermakers, zo blijkt uit een betaling aan Laurens van den Plas in 1604-1605 voor 'swert looffwerck om de schilderije vand cleedermaekers'.[28] De decoratie van het bord bestond kennelijk uit niet meer dan zwart loofwerk rondom een geschilderde tekst. De bewaard gebleven kleermakersborden in Haarlem (1580), Naarden (1618) en Maassluis (1650) zijn wat dat betreft rijker van uitvoering en tonen geschilderde lijsten met kleermakersattributen.[29] Het Bredase bord heeft misschien gehangen in de nabijheid of misschien zelfs tegen de achtergrond van de geschilderde scharen in de zuidelijke kooromgang, een plaats die een of andere functie moet hebben gehad voor de textielambachten.[30]

Aspecten die in deze periode de nodige aandacht krijgen zijn de verlichting en het schoonhouden van het interieur. Het gebruik van verlichting was verschoven van devotioneel naar functioneel en concentreerde zich niet meer bij de verschillende altaren maar in het middenschip, waar de gemeente samenkwam rondom de preekstoel. In 1592-1593 werden er op stadskosten kandelaars aangekocht.[31] Op verzoek van de predikant J. van der Mijle was in 1594-1595 bij een particulier een kroonluchter aangeschaft en in 1604-1605 vond er een betaling plaats voor een nieuwe koperen kroon en voor reparatie van de oude kroon, waaruit blijkt dat er in die tijd niet meer dan twee geweest zullen zijn.[32]

Meer dan in de voorafgaande periode werd er geld gespendeerd aan het oppoetsen van het koperwerk (behalve de kronen ook de spijlen van het koorhek) en het schoonmaken van de kerk. Of er een verband te leggen is met toegenomen grafdelversactiviteiten of (tevens) met de zogenaamde typisch protestantse properheid, laten we hier in het midden. Opvallend is in ieder geval het aantal bezems en dergelijke dat werd aangeschaft. In dit kader passen wellicht ook de regelmatige uitgaven voor wierook vanaf 1603, die vermoedelijk bestemd was om de grafluchten in de kerk te verdrijven. De openbare functie van de kerk blijkt mede uit de aanstelling van een ordebewaker, ook wel hondenslager genoemd, in hetzelfde jaar.[33] Kort samengevat zou men de protestantse inrichting in de periode 1591-1625 in twee woorden kunnen karakteriseren: sober en netjes.

De katholieke interimperiode, 1625-1637

De stad kwam na een beleg, dat einde augustus 1624 begonnen was, op 2 juni 1625 terug in Spaanse handen. 12 juni vond de intocht plaats van de aartshertogin, de Infante Isabella.[34] Zij was vergezeld door kardinaal De Cueva, aartsbisschop van

370 Altaar van Onze-Lieve-Vrouw in de Sint-Amelbergakerk te Wechelderzande, mogelijk afkomstig uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda (foto © IRPA-KIK Brussel).

Mechelen, die de eerste mis opdroeg in de opnieuw geconsacreerde kerk, in tegenwoordigheid van Isabella en een grote menigte.

De kerk moet er bij die gelegenheid gehavend hebben uitgezien. Er was dagenlang geruimd om het gebouw weer enigszins toonbaar te maken.[35] Het had tijdens de belegering als opslagplaats gediend en was op aandringen van de predikanten ontdaan van het in gereformeerde ogen aanstootgevende beeldhouwwerk aan de grafmonumenten, met name het Mariabeeld in de kooromgang, de oordelende Christus op de regenboog en de God de Vader boven de Van Assendelftepitaaf.[36]

Over herstelwerkzaamheden in 1625 en volgende jaren zijn we ingelicht met betrekking tot het koorgestoelte (voor het weer in functie getreden kapittel), het orgel en de gescheurde klokken.[37] Bij het bezoek van de bisschop in augustus 1626 konden, behalve het kerkhof, het hoofdaltaar en acht andere altaren in de kerk gewijd worden.[38] De uitmonstering van de altaren en de verdere inrichting zou grotendeels gereed komen in 1630.[39] In datzelfde jaar kende het stadsbestuur een beloning toe aan Steven van Wijck, die kerkmeester was geweest ten tijde van de alteratie in 1590, voor het ‘bewaren ende gadeslaen van de ornamenten, kassuyvels ende andere cleynodien der Collegiaelder Kercke alhijer over langen tijdt’.[40]

Sporen uit deze katholieke interimperiode zijn in het huidige interieur met moeite aan te wijzen. Het gaat om een beperkt aantal grafzerken, dat zich niet zozeer onderscheidt door vorm of ornamentiek, maar door opschriften als ‘bidt voor de ziel’. Meubilair of betimmering uit deze tijd is niet meer aanwezig. Opmerkelijk genoeg bleef een ‘groot ophangbord’, dat de ‘trotze Italiaan’ (Spinola) te zijner eer ‘boven de Zuiderdeur’ had laten plaatsen, tot 1710 in de kerk hangen, toen het in verband met de overplaatsing van het orgel verwijderd werd.[41]

Over clandestiene gereformeerde kerkgelegenheden in de stad horen we niets. Bij de overgave in 1625 was bedongen dat de protestanten twee jaar de tijd kregen om hun vertrek te regelen. Niet allen trokken weg; de Bredase pastoor Vrancx maakte rond 1630 melding van ongeveer dertig gereformeerde gezinnen, die zich rustig hielden en voornamelijk om economische motieven werden gedoogd.[42] Overigens zijn de Bredase protestanten sedert het einde van de zestiende eeuw altijd een minderheid gebleven, bij benadering hooguit een kwart van de bevolking.[43]

De kerk uiteindelijk protestants, 1637

Frederik Hendrik bracht Breda in 1637 na een kort beleg definitief in staatse handen. De capitulatie-overeenkomst werd op 7 oktober getekend. Het voorstel van Bredase zijde, dat ‘nu en altijdt voortaen sal blijven het openbaer gebruijck vande Catholycke Roomsche religie inde Grote Kercke, inde kloosters ende Bagijnen-hof’ (de Markendaalse kerk wordt hier niet genoemd!), was bij de onderhandelingen resoluut van de hand gewezen.[44] De Grote Kerk werd op 9 oktober door de gereformeerden in

371 Amelberga-altaar in de Sint-Amelbergakerk te Wechelderzande, mogelijk afkomstig uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda (foto © IRPA-KIK Brussel).

gebruik genomen, waarbij dominee Bergius naar aanleiding van psalm 40 vers 6 preekte over geloofs- en gewetensvrijheid.[45]

Met de zuivering van het interieur heeft het nieuwe stadsbestuur niet lang gewacht. Nog in hetzelfde jaar kreeg Jan Woutersen ‘'s stadts mr. metselaer’ opdracht de altaren af te breken.[46] Het houtwerk van de altaren, de beelden en dergelijke werden in eerste instantie opgeslagen in het klooster (Sint-Catharinadal) en bij particulieren in de stad. In 1640 werd een groot deel daarvan mét het altaar uit de Markendaalse kerk verkocht aan Johan Proost, Heer van Wechelderzande.[47] Onderdelen van de zijaltaren in de Sint-Amelbergakerk van Wechelderzande (provincie Antwerpen) behoorden mogelijk tot de in Breda aangekochte stukken.[48] Ze geven in ieder geval een indruk van het type altaar, waarmee de Grote Kerk rond 1630 werd ingericht (afb. 370-371).

Direct na de overgave werd het interieur weer geheel gewit.[49] In 1639 en volgende jaren liet Frederik Hendrik de Prinsenkapel herstellen en er zijn wapen in glas in lood aanbrengen.[50] In het publieke deel van de kerk zal rond die tijd het gedenkbord, dat de overwinning van de stedendwinger memoreerde, zijn opgehangen. Het moest samen met het eerder genoemde gedenkbord van Spinola in 1710 wijken in verband met het nieuwe orgel.[51]

Een van de eerste inrichtingsstukken, die ten behoeve van de eredienst moesten worden aangeschaft, was een ‘tuyn’ (doophek rondom de preekstoel), die in 1638-1639 werd aanbesteed.[52] Kennelijk was het oude hek, waarvan in de rekeningen van 1609-1610 sprake is, in de voorafgaande katholieke periode als onbruikbaar opgeruimd. Het nieuwe hek werd bij de voorlaatste restauratie halverwege de twintigste eeuw geruisloos afgevoerd, maar is bekend van oude interieurfoto's (afb. 372). In vormgeving sloot het aan bij het gangbare model: de benedenhelft met panelen, de open bovenhelft met dubbele balusters, op de hoeken en tussen de compartimenten gecanneleerde pilasters.

372 De preekstoel met het verwijderde doophek (foto F. Reissig, 1902, voor *Gids*, 1902).

In de eerste jaren ging de aandacht van de kerkmeesters ook uit naar gepaste zitgelegenheid voor specifieke toehoorders bij de predikdiensten. Tienmannen en kapiteins van de burgermilitie kregen in 1642-1643 hun eigen gestoelte.[53] Particuliere gestoelten werden in 1645 als verwerpelijke pronkzucht verwijderd, toen voor het bezoek van Frederik Hendrik aan de stad een speciale bank werd vervaardigd. Deze bank, waaraan behalve de schrijnwerkers Andries Buysen, Adriaen Damis en Wouter Rombouts, ook 'fabryck en timmerman van Synne Hoochheit' Jan Schuermans (cat.nr. 99) hebben gewerkt, moet niet verward worden met de nog aanwezige prinsenbank (cat.nr. 91), die immers 1663 gedateerd is.[54]

Tot de aankleding van het interieur behoren ook de tochtportalen en deuren, waarvan er een aantal in deze periode werd vernieuwd. Het bij de recente restauratie verwijderde noordportaal (cat.nr. 84) is mogelijk tegelijkertijd met de deuren van de consistoriekamer in 1640-1641 tot stand gekomen. De opdracht voor een nieuw westportaal, dat in 1646 naar tekening van Laurens Drijffhout en bestek van Andries Buysen 'volgens d'ordre van Ionica' werd uitgevoerd, zal verband houden met de torenreparaties, die in de jaren 1642-1646 plaatsvonden.[55] Dit portaal zal bij de torenbrand van 1694 verloren zijn gegaan. Hoe het er ongeveer heeft uitgezien, valt af te leiden uit de ingangspoort van de Beyerd aan de Boschstraat, die meester steenhouwer Drijffhout in 1643 had ontworpen en wel 'het beste voorbeeld van Hollands classicisme dat Breda kent' is genoemd.[56] Overigens is het zuidportaal (cat.nr. 85), dat van 1692 zou moeten dateren, met zijn Ionische zuilen en hangende festoenen stilistisch nauw verwant aan het bijna een halve eeuw oudere westportaal, zoals dat in het bestek wordt beschreven.

Van de kleinere kerkelijke gebruiksvoorwerpen, die werden aangeschaft, zijn de vier zilveren avondmaalsbekers het vermelden waard. (cat.nr. 86) Zij zijn in 1644 vervaardigd door de Bredase zilversmid Jan van Rijckel, die in 1637 lidmaat van de gereformeerde gemeente was geworden.[57] Ze zijn blijkens het opschrift besteld in opdracht van de diaconie, die behalve de armenzorg ook de verzorging van het avondmaal tot haar taken rekende.[58] De diaconie beschikte over een eigen kas, waaruit deze bekers ongetwijfeld bekostigd zullen zijn.[59] Het nieuwe reglement van 1639 bepaalde dat leveranties aan de diaconie bij voorkeur door gereformeerden moesten geschieden.[60]

De inrichting van de 'preekkerk', 1648-1672

De vrede van Münster maakte een einde aan de onzekerheid, waarin vooral de inwoners van Breda zo lang hadden moeten leven. Breda, ‘de poort van Holland’, was in 1637 de laatste der grote steden die in handen van de Republiek was gekomen en er zijn weinig kerken die zo vaak van denominatie zijn veranderd als de Bredase Grote Kerk. Zijn de jaren 1637-1648 wat betreft de inrichting van de kerk te kenschetsen als een periode waarin alleen de noodzakelijke voorzieningen werden getroffen en soberheid de boventoon voerde, na 1648 ontstond er een klimaat waarin er ook aandacht kon zijn voor aspecten als verfraaiing. In het besef dat de kerk hun niet meer ontnomen kon worden, zagen de (gereformeerde) kerkmeesters, die optraden in naam van het (gereformeerde) stadsbestuur, het als hun taak de kerk in de komende jaren verder in te richten tot het representatieve niveau en de deftige allure van de Hollandse stadskerken.

De komende twintig jaar zou de protestantse inrichting goeddeels zijn beslag krijgen. Een nieuwe preekstoel kwam er in 1655-1656 (cat.nr. 88), een magistraatsbank in 1657-1658, de zogeheten Prinsenbank in 1663 (cat.nr. 91), de beide grote kerkborden in 1669 (cat.nr. 97), en ergens in de tussentijd het monumentale hekwerk (cat.nr. 95), dat de afscheiding vormde van het middenschip (de ‘preekkerk’) en het transept, dat tot het publieke deel (de ‘wandelkerk’) van de kerkruimte behoorde.

Een nieuwe preekstoel was niet onbegrijpelijk het eerste desideratum. De in 1648 van de katholieken overgenomen preekstoel was mogelijk nog dezelfde die er in de zestiende eeuw ook reeds stond.[61] Het zal, zoals het merendeel van de vroege preekstoelen, een sober en functioneel exemplaar zijn geweest, aan de vormgeving niet herkenbaar als gemaakt voor de katholieke of voor protestantse eredienst. De nieuwe kansel is in kunsthistorisch opzicht zonder meer het belangrijkste protestantse kerkmeubel dat in de kerk aanwezig is, en kan een vergelijking met contemporaine exemplaren in kerken boven de grote rivieren moeiteloos doorstaan.

De rijke uitvoering en de kwaliteit van het snijwerk doen vermoeden dat de kerkmeesters zich hebben gewend tot een meester met een gevestigde reputatie en geen genoegen hebben genomen met een lokaal of regionaal bekende schrijnwerker. De rekeningen noemen evenwel expliciet de in de kunsthistorische literatuur

onbekende Andries Buysen als de maker van de preekstoel, inclusief het 'gesneden werck'. Omdat we dezelfde naam al eerder zijn tegengekomen in verband met het gestoelte voor Frederik Hendrik (1645) en het nieuwe westportaal (1646), is het zinvol enige aandacht aan zijn persoon te schenken. Wie was deze Buysen?

Zijn geboortejaar is niet bekend, zijn geboorteplaats evenmin, maar is naar alle waarschijnlijkheid Breda, waar de Buysens aan het einde van de zestiende eeuw tot de aanzienlijke families behoorde.[62] Blijkens de begraafregisters van de Grote Kerk is hij in juli 1683 overleden. Van Goor vermeldt hem verschillende malen in de naamlijsten van tienmannen (vroegste vermelding 1647) en weesmeesters (1650), waaruit opgemaakt mag worden dat hij tot de heersende gereformeerde klasse behoorde.[63] Het zal niet verbazen dat hij ook kerkmeester is geweest, en wel tot op hoge leeftijd (1679-1680). Is er buiten kerkelijk verband alleen een opdracht voor de Illustre School bekend[64], in de rekeningen van de Grote Kerk worden hem gedurende een periode van meer dan dertig jaar met een zekere regelmaat betalingen gedaan voor divers meubilair en timmerwerk, waarbij hij gewoonlijk als schrijnwerker of houtkoper wordt aangeduid.[65] Uit het bewaard gebleven bestek van het westportaal blijkt dat hij aannemer was die werk uitvoerde naar ontwerp van anderen.

Het is duidelijk dat we bij Buysen eerder te doen hebben met een aannemer dan met een schrijnwerker die eigenhandig al het snij- en beeldhouwwerk voor zijn rekening nam. Het is daarom zeer de vraag of de preekstoel geheel en al als zijn werk te beschouwen is. Dat de koperen trapleuning werd vervaardigd naar een (houten) model van Albert Vinckenbrinck, is een indicatie dat ook het gesneden werk aan de preekstoel op conto van een echte beeldhouwer geschreven dient te worden. In eerste instantie gaan de gedachten dan uit naar Vinckenbrinck zelf, een van de toonaangevende beeldhouwers van zijn tijd. Zijn hoofdwerk, de spectaculaire preekstoel van de Amsterdamse Nieuwe Kerk uit 1647-1649, vertoont zeker enige verwantschap met de Bredase preekstoel, maar er zou meer onderzoek verricht moeten worden om de toeschrijving aan Vinckenbrinck overtuigend te laten zijn.[66]

Op het andere bewaard gebleven werk van Buysen in de kerk, de Prinsenbank uit 1663, is de ornamentering duidelijk van een andere hand dan dat op de preekstoel. De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat Buysen bij veeleisende opdrachten het snijwerk uitbesteedde aan gerenommeerde specialisten, waarbij we moeten denken aan vaklieden uit Amsterdam, waar toen de beste beeldhouwers en schrijnwerkers op het gebied van protestants kerkmeubilair gevestigd waren, zoals Antwerpen het centrum was voor katholiek kerkmeubilair. Het waren Amsterdamse specialisten, tot wie de kerkmeesters van bijvoorbeeld de Nijmeegse Stevenskerk zich wendden om hun kerk van representatief meubilair te voorzien.[67]

Al met al was het Buysen, die voor de opdrachten betaald werd en verantwoordelijk is te stellen voor het uiteindelijke resultaat. Gezien zijn uitgebreide staat van dienst is hij te beschouwen als de vormgever van het interieur; hij was immers degene die heeft gezorgd voor de houten inrichtingsstukken, waardoor het aanzien van een interieur grotendeels wordt bepaald.

We mogen aannemen dat Andries Buysen ook betrokken is geweest bij opdrachten waarvan de maker niet met name genoemd wordt, zoals een reeds lang verdwenen magistraatsgestoelte (1657-1658), het fragmentarisch bewaarde hekwerk tussen schip en transept en de beide kerkborden van 1669.[68] Overheidsgestoelte was in de regel gesitueerd op een prominent zichtbare plaats. In Breda was de beste plaats, de pijlerbank tegenover de preekstoel, uiteraard voor de Prins gereserveerd en

stond de magistraatsbank aan de oostzijde van het schip, tegen het voornoemde hek.[69]

Met de plaatsing van het Tiengeboden- en het Twaalfartikelenbord in 1669 was de inrichting vanuit het oogpunt van de eredienst in hoofdzaken voltooid. Men bedenke hierbij dat al het nieuw aangeschafte meubilair voor het schip bestemd was, want voor de protestantse eredienst was in feite alleen dit deel van het kerkgebouw, de ‘preekkerk’, van belang. Door de aanwezigheid van een hekwerk ter afsluiting van het schip, een vrij uitzonderlijk interieurelement, was de tegenstelling tot de niet voor de diensten gebruikte ruimte, de publieke of ‘wandelkerk’, in Breda groter dan elders, zodat we bij de Grote Kerk met recht kunnen spreken van een ‘kerk in een kerk’.

De verdere uitrusting van de kerk, 1672-1715

Het had weinig gescheeld of de Grote Kerk was, zoals bijvoorbeeld de Dom in Utrecht, in het Rampjaar 1672 wederom voor korte tijd katholiek geweest. De oorlog ging evenwel aan de vesting Breda voorbij, maar in de Baronie hadden dorpen als Dongen en Oosterhout veel van brandstichting en plundering te lijden.

De decennia voor en na 1700 stonden in het teken van de verdere uitrusting en

verfraaiing van het interieur, met als sluitstuk de bouw van een nieuw orgel in de jaren 1713-1715. Ging het in de voorafgaande periode in de eerste plaats om de aanschaf van meubilair, houtwerk dus, de komende decennia waren de inspanningen vooral gericht op verfraaiing, die men in het bijzonder door de aanschaf van koperwerk trachtte te bereiken.

De prioriteiten werden ook nu gesteld in het licht van de eredienst. Bij de dienst van het woord, waar de bijbel centraal staat, was een passende plaats voor het boek der boeken een eerste vereiste. Een koperen kansellezenaar (cat.nr. 89) was dan ook al in het zelfde jaar als de preekstoel besteld. De andere koperen preekstoelaccessoires, de twee kaarshouders om de bijbel bij te lichten, werden naderhand aangeschaft, waarschijnlijk samen met de niet meer aanwezige zandloperhouder in 1674. Een representatieve lezenaar op het doophek voor de voorlezer/voorzanger ter vervanging van een onaanzienlijker (waarschijnlijk smeedijzeren) exemplaar werd kennelijk pas in 1685 nodig geacht (cat.nr. 93). Beide lezenaars zijn van hetzelfde model met krullende acanthusbladeren, dat zowel het oudste als het meest verspreide (er zijn er tientallen van gegoten) lezenaarstype in protestantse kerken is.[70]

Een uitzonderlijke aanschaf was de doopbekkenstandaard in 1694-1695, die zeker niet tot de standaard-uitrusting van een gereformeerde kerk rond 1700 behoort (cat.nr. 94). Gebruikelijk was een eenvoudige (ijzeren, later koperen) draaibare arm met los bekken onderaan de kuip van de preekstoel, zoals er direct al in 1581 aan de voorganger van de huidige preekstoel was gekomen. Vrijstaande doopbekkenstandaards vindt men opmerkelijk genoeg met name in het noodoosten des lands (Drenthe), maar dan van smeedijzer. De luxere uitvoering in koper blijft een uitzondering, waarvan er niet meer dan een drietal bekend is, die zich eveneens in het buitengebied der Republiek bevinden: de Brabantse steden 's-Hertogenbosch, Breda en (het toen nog Hollandse) Geertruidenberg. Het Bredase exemplaar is hiervan het oudste.[71] Overigens zij opgemerkt dat de monumentale koperen doopvont uit 1540 al die tijd ongebruikt in de doopkapel kon blijven staan en dat er, na de genoemde mislukte poging tot verkoop in 1602, geen pogingen meer zijn ondernomen om deze vont te gelde te maken.

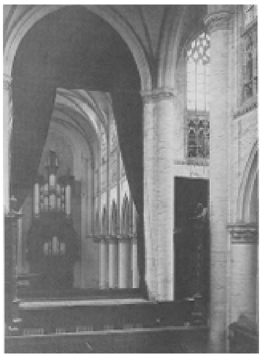
Een van de aandachtspunten die in de onderhavige periode aan bod kwamen, was de verlichting. Koperen kroonluchters waren tot aan het begin van de zeventiende eeuw een luxe, die geïmporteerd moest worden. Dankzij de hoge vlucht van het geelgietersbedrijf, met name in Amsterdam, gingen kronen vanaf het tweede kwart van de eeuw ook in woningen van welgestelde burgers en in dorpskerken tot de gangbare uitrusting behoren. De Grote Kerk, die, zoals in een vorige paragraaf aan de orde is gekomen, in het begin van de eeuw over niet veel meer dan twee koperen kronen beschikte, moest het hier kennelijk lange tijd mee doen, want pas in 1685 vernemen we weer van de aanschaf van een nieuwe kroon.[72]

Men moet zich realiseren dat de verlichting in de kerk toen zeker niet toereikend was om de gehele ruimte adequaat van licht te kunnen voorzien. De aanwezige kronen zullen waarschijnlijk alle in het schip gehangen hebben, de enige ruimte die regelmatig gebruikt werd. Een uitbreiding van de verlichting behoorde voor 1700 kennelijk nog niet tot de mogelijkheden, maar in de daaropvolgende decennia werden er voldoende nieuwe kroonluchters bijgekocht om een groot deel van de kerkruimte te kunnen verlichten. In 1707-1708 leverde de Amsterdamse geelgieter Cornelis Brem twee nieuwe kronen van elk zestien armen, dat wil zeggen van een gemiddeld formaat met twee rijen van acht armen.[73] In 1715 zond geelgieter Gillis Wijbrants

per schip vanuit Amsterdam nogmaals vier kronen, waarvoor een kleine ‘out Neurenburger kroon’ was ingeleverd om te worden versmolten.[74]

Naast deze ‘grote’ verlichting waren er uiteraard ook kleinere accessoires als wandarmen, kaarsenhouders (zie 325B) en blakers, afgezien van de losse kandelaars en toortsen, die bij gelegenheden werden gebruikt. Het merendeel daarvan was oorspronkelijk van ijzer, zoals de nog aanwezige, eenvoudige muurpinnen in de kooromgang, die misschien nog laatmiddeleeuws zijn, en werd in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw door koperwerk vervangen. Voor dit kleinere werk deed men meestal een beroep op een lokale koperslager als Rudolf Gies(s)en, die ook geregeld ingeschakeld werd voor reparatieklussen. Hij leverde onder meer in 1714 negen koperen armen, rond 1718 nog een dergelijke arm en rond 1728 ‘eenige blakers’ (hier waarschijnlijk kaarsenhoudertjes die op banken zijn vastgezet).[75] Al dit kleine koperwerk is evenals de grote kronen in de negentiende eeuw voor een goede prijs verkocht.

Wat de verdere meubilering betreft is er over deze periode weinig te melden. Er kwamen enkele banken bij, waaronder in 1675 die voor de weeskinderen; de wezenbanken



373 Interieurgezicht met het in 1893 verbouwde orgel en het verwijderde vieringshek (foto RDMZ, Leo le Grand, ca. 1900).

bevonden zich op een van de minder aanzienlijke plaatsen in de kerk, aan de zuidzijde van het schip, links achter de preekstoel.[76] Het hoogkoor, dat in de protestantse tijd maar in beperkte mate gebruikt schijnt te zijn geweest, waarschijnlijk voor de avondmaalsvieringen die vier maal per jaar gehouden werden, en incidenteel voor belangrijke vergaderingen (de synodale voor het eerst in 1686 en sindsdien eens per elf jaar), kreeg er in 1688 gestoelte bij.[77] Het betrof afgedankt koorgestoelte (cat.nr. 116), dat goed paste bij de reeds aanwezige kanunnikenbanken. Het koorgestoelte was afkomstig uit het leegstaande klooster Sint-Catharinadal, dat in 1679 definitief door de Norbertinessen moest worden opgegeven.[78] Overigens stond er in het midden van het koor nog steeds een waarschijnlijk manshoge koperen lezenaar, de 'Pellekaen', uit de tijd van het kapittel.[79]

Reeds ter sprake gekomen is de bouw van een nieuw (zuid)portaal in 1692. (cat.nr. 85) Misschien moet de opdracht voor dit nieuwe tochtportaal gezien worden in het kader van de herinrichting van het zuidtransept, met het oog op de verwijdering van het orgel. Dit orgel bevond zich sedert 1534 tegen de westwand van het zuidtransept, waar het in de protestantse periode van 1590-1625 en na 1637 alleen voor concerten bespeeld werd. Orgelbegeleiding van de gemeentezang stuitte aanvankelijk op bezwaren van de predikanten, maar werd rond 1664 in navolging van andere steden ook in Breda ingevoerd.[80] Het nadeel van de locatie van het orgel in het transept werd in eerste instantie ondervangen door een rond gat in de muur uit te hakken, waardoor de organist zicht had op het gebeuren in het schip. Dit gat werd bij de voorlaatste restauratie teruggevonden (afb. 321). De afstand tussen het orgel en de gemeentezang bleek op den duur toch te bezwaarlijk, zodat uiteindelijk werd besloten het orgel over te plaatsen naar de westzijde van het schip.

Dit besluit, dat wellicht mede werd ingegeven door de behoefte aan een groter en representatiever orgel, moet uiterlijk in 1694 zijn genomen. Door de torenbrand in mei van dat jaar werden de plannen op de lange baan geschoven en duurde het tot 1710 eer men met de bouw van een nieuw orgel kon beginnen, die goeddeels in de jaren 1713-1715 werd gerealiseerd. (cat.nr. 105)

Weinig veranderingen, meer comfort, 1715-1793

De nieuwe locatie van het orgel bracht met zich mee dat voor de eredienst nog meer dan voorheen kon worden volstaan met de ruimte van het schip. Met de voltooiing van de orgelkas was de inrichting van de kerk vanuit liturgisch oogpunt compleet.

Het schip lag sedertdien als het ware ingesloten tussen het hekwerk, dat de ruimte afschermde van het transept, en de kas, waarmee het wandvlak van de toren nu voor het eerst een invulling had gekregen; de natuurlijke grenzen van het schip werden gevormd door de pijlers aan beide zijden, waartegen en waarlangs de verschillende (pijler)banken waren opgesteld, met als middelpunt de dooptuin rondom de kansel aan de noordzijde.

De gordijnen, die op de oudste interieurfoto's te zien zijn, zullen niet alleen om akoestische redenen maar ook om het effect van een van de publieke kerkruimte afgescheiden ruimte voor de eredienst te versterken, vanaf die tijd over de gehele breedte van het schip zijn opgehangen (afb. 373). Er werden ook gordijnen besteld voor het orgel, blijkens een kwitantie uit 1718 voor leverantie van ruim 91 el groene saai.[81] Men moet zich hierbij de combinatie met de orgelluiken voorstellen, die in gesloten toestand 'trompe-l'oeil' geschilderde rouwgordijnen vertonen. (cat.nr. 92)

Stoffering en bekleding vormden trouwens een niet weg te denken onderdeel van de interieurinrichting. Met een zekere regelmaat komen we in de rekeningen uitgaven hiervoor tegen, onder andere groen laken voor kussens voor de preekstoel en tuin (1666), bekleding van gestoelte in het koor (1692), (nieuwe) bekleding van de preekstoel en 'matrasjens' voor banken (ca. 1718), nieuw groen gordijn met koperen ringen aan de preekstoel (1741).[82] Voor bijzondere gelegenheden werd er ook bekleding gehuurd: laken voor het behangen van enige gestoelten na het overlijden van de 'coninginne van Engelant' (Mary Stuart, de echtgenote van Willem III) in december 1694, en wederom zwart laken voor de prinsenbank en het gestoelte van 'haar edele welaghtbare' na het overlijden van Willem IV in 1751.[83] De behoefte aan bekleding strekte zich uit tot tafelkleden (in de consistoriekamer) en ook geborduurde versiering mocht niet ontbreken: het stadswapen op de magistraatskussens (1707-1708) en niet nader beschreven borduurwerk op andere kussens, waarvoor Willem van Breusekom, kennelijk een Bredase naaldkunstenaar, betalingen ontving.[84]

Een direct gevolg van de verplaatsing van het orgel was dat andere interieurstukken moesten plaatsmaken of geheel verdwijnen; het laatste was het geval met de reeds

genoemde gedenkborden van Spinola en Frederik Hendrik. Ook een aantal rouwborden zal het veld hebben moeten ruimen. De invoering op 19 februari 1714 van nieuwe tarieven voor het ophangen van wapenborden hangt ongetwijfeld hiermee samen. De tarieven luidden: 25 gulden voor een dubbele kas (groot wapenbord), 13 gulden voor een enkele kas en 6 gulden en 10 stuivers voor een 'ruyte'.[85] De inkomsten hieruit zijn met ingang van 1715 onder een apart hoofdje in de kerkmeestersrekeningen genoteerd, zodat het aantal borden en de namen der overledenen over de periode 1715 tot aan de afschaffing in de Franse tijd exact is na te gaan. Van de 68 borden waren er slechts drie ruiten en één halve kas; de rest was dus van het duurdere formaat dubbele kas. In de zeventiende eeuw, waarover geen gegevens voorhanden zijn, zal het aantal ruiten verhoudingsgewijs veel groter zijn geweest; de algemene tendens in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw was van de eenvoudige, beschilderde ruit naar de deftigere, gebeeldhouwde kas.

Van Goor vermeldt in 1744 over het koor, dat het behalve de 'fraeye gestoeltens der geweze Kanonniken, [...] verders niet byzonders [behelst], dan alleen eene groote menigte van Wapenschilden, die boven de Grafplaetsen, ter eeren en gedachtenis van veele hooge Krygs Oversten, Stadvoogden van Breda, en andere aanzienelycke Perzoonen, opgehangen zyn'.[86] Van de meer dan tweehonderd rouwborden, die baron d'Yvoy in 1784 heeft nagetekend, is er slechts één in de kerk bewaard gebleven, de geschilderde ruit van Maria van Alphen uit 1668 (cat.nr. 96). De in zijn soort unieke gebeeldhouwde ruit van vóór de Reformatie, het bord van Jan van den Wijngaerde uit 1552 (cat.nr. 69), dat reeds lang voor de Franse tijd uit de kerk was verwijderd, verdient een waardiger bestemming dan de huidige verblijfplaats in het depot van het Breda's Museum.

Een heuglijke gebeurtenis in 1715 was de schenking van drie zilveren avondmaalsschotels (cat.nr. 106) door een vooraanstaand gemeentelid, Maerten Kip, wiens grafsteen (cat.nr. 103) tot de fraaiste in de kerk behoort. Aanleiding voor de schenking was misschien de niet al te beste conditie van de in gebruik zijnde schotels. Nog maar enkele jaren eerder had tinnegieter Jacobus Beens een avondmaalsschotel moeten verwisselen.[87] Was het avondmaalsgerei aanvankelijk van niet-kostbare materialen, in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw veranderde dat en kregen de meeste gereformeerde kerken de beschikking over zilveren bekers. Tin voor schalen en aardewerk voor kannen bleef langer usance; wel moesten ze na verloop van tijd soms vervangen worden door nieuwe van hetzelfde materiaal. De drie grote 'blauwe stoope tot het H. Avontmael', die in 1657-1658 waren aangeschaft, moeten op een zeker moment zijn vervangen door een grote tinnen avondmaalskan, die thans spoorloos en alleen van een foto bekend is.[88] Tot het avondmaalsstel van de Bredase gereformeerde gemeente te rekenen zijn ook de tinnen collectebussen uit het midden van de achttiende eeuw (cat.nr. 107) en een niet meer aanwezige collecteschaal.

374 Kerkstoel (incompleet), waarschijnlijk uit 1752 (foto RDMZ, 2002).

De weinige veranderingen in het interieur die na de verplaatsing van het orgel rond 1713-1715 plaatsvonden, staan voornamelijk in het teken van onderhoud en comfort. Enkele jaartallen zijn van belang. De ophoging van de kerkvloer in 1740-1741, die in hoofdstuk 5 over de grafzerken eveneens ter sprake komt, zal een einde hebben gemaakt aan de verzakkingen en het vloeroppervlak op orde hebben gebracht. Een aantal zerken, waaronder misschien enkele die nog door Van Goor worden vermeld, zal daarbij gesneuveld of verwijderd zijn. Nieuwe zerken zijn er sindsdien amper meer bijgekomen. Zoals na de orgelverhuizing met de nasleep van gordijnen en dergelijke alle muren en pijlers wit met zwart (voor de plinten) werden geverfd, zo was het ook na de vloerverhoging in 1741 weer tijd voor een grote schilderbeurt.[89]

De aanschaf van 370 stoelen in 1752 is in een bepaald opzicht te beschouwen als de belangrijkste ingreep in het interieur gedurende de achttiende eeuw. Tot 1752 was de ruimte in het midden van het schip in principe open en vrij: de dooptuin en de verschillende gestoelten bevonden zich langs de zijkanten van het schip en waren gereserveerd voor een selecte groep. Waarschijnlijk zullen tijdens de diensten provisorisch neergezette stoelen of meegebrachte krukjes gebruikt zijn, zoals elders het geval was en ook op zeventiende-eeuwse kerkinterieur-schilderijen te zien is. Voor Breda is dit gebruik echter niet bekend en zal het merendeel van de kerkgangers de dienst staande hebben bijgewoond. Vanaf 1752 tot aan de tegenwoordige tijd zou het schip voortaan vol blijven staan met stoelen.

De stoelen van 1752 hebben vijf à zes generaties lang dienst gedaan. Wat er van de 370 nog resteerde - een zitplaatsenregister uit 1857 telt 127 genummerde stoelen - werd na de aankoop van nieuwe stoelen in 1894 verkocht.[90] Mogelijk het laatste

restant van deze partij is de mismaakte stoel (een stuk van de poten is afgezaagd), die min of meer toevallig in het depot van de kerk bewaard is gebleven (afb. 374). Het betreft in dat geval een zeldzaam goed gedocumenteerde achttiende-eeuwse stoel, waarvan behalve het jaar van vervaardiging 1752 ook de maker en de prijs exact bekend zijn: de Bredase 'stoeldraeyer' Norbertus de Jong maakte en leverde de 370 stoelen voor 133 gulden à raison van 18 stuivers per stuk.[91]

Het blijft overigens moeilijk zich een beeld te vormen van het bankenbezit in deze periode. Enig inzicht verschaft het vanaf 1740-1741 bijgehouden grafregister, waarin soms de locatie van een bank bij een bepaalde grafkelder wordt vermeld. Zo lezen we van officiersbanken en commandeursgestoelte aan de noordzijde van de 'buyck' (schip) van de kerk, van een advocaten- en procureursbank 'beseyde de Prince Stoel' en van luitenantsgestoelte in de buurt van de preekstoel. Eenvoudigere banken bevonden zich in het '5e coirken' aan de noordzijde (de kapel rechts van de Van Assendelftkapel) 'daer de studenten van de Latijnse school sitten' en in de tweede en vierde kapel aan de zuidzijde, waar respectievelijk de 'armkinderen' en de weeskinderen zitplaatsen hadden.[92]

Het orgel was in 1758 toe aan herstel, waarbij de kas met beeldhouwwerk van Franciscus Renier (cat.nr. 105) werd verrijkt, een van de weinige kunstzinnige aanvullingen op de inventaris in deze periode. De schilder P.L. Davaux kreeg opdracht de kas te verven in de 'coleur van Ambons houd volgens het overgegeven stael'.[93] In de decennia voor de Revolutie beperkte de verfraaiing van het interieur zich voornamelijk tot de kleur. Bij de restauratie van 1771-1772 werden de plinten van de pijlers en de muren niet meer zwart geverfd maar ingesmeerd met lijnolie in 'olijfcoleur'.[94] Ook is er een betaling voor het 'kouleuren en glantsen van alle de canunnickebanken', waarmee vermoedelijk een imitatie-houtnerfbeschildering wordt bedoeld, naar de smaak van de tijd.[95]

De Franse tijd en de strijd om het bezit van de kerk, 1793-1822

De overgave van de stad op 25 februari 1793 aan de Franse generaal Dumouriez bracht allerlei ongeregeldheden met zich mee, die merendeels te wijten waren aan 'Hollandsche deserteurs, die tot de Franschen waaren overgelopen'. Aldus een tijdgenoot, die verder vermeldt:

> 'Daar weder een ander hoop zich in de Groote Kerk bevond en aldaar de wapens der stad, van Z.D.H. en den ouden drost van Wassenaar omverre haalde, die bove op het orgel stonden; waar door eenige der monster pijpen beschadigd wierden. Dan grooter gevaar dreigde de schoone en met regt bewonderde graftombe van Engelbert van Nassauw, waaraan eenige volontairen met hakken bezig waaren en reeds van het schoonste beeld, de Regulus, een schilfer van de neus was gesprongen. Wanneer gelukkig een detachement der wagt de kerk indrong en de moedwilligen daar uit joegen; dat de oorzaak was dat de kerk verder bewaard bleev'.

En na vermeld te hebben, dat enige met wapens versierde bijbels (cat.nr. 108) verscheurd werden, herhaalt de schrijver: 'Doch gelukkig bleev het hier by'.[96] De beweringen, dat ook andere grafmonumenten als dat van Renesse door baldadigheden zijn verminkt en dat van talrijke zerken het koper werd geroofd, zijn

onbewezen of op zijn minst overdreven.[97] Men kan zich bovendien afvragen wat er waar is van de verhalen dat de kerk enige tijd als hospitaal, als paardenstal of als kazerne (waarbij de doopvont als drinkbak voor de paarden fungeerde) heeft gediend.[98]

Dankzij het kordate optreden van het detachement is een systematische vernieling van de wapens op de zerken achterwege gebleven en beschikt de kerk thans nog over een relatief gave zerkenvloer. Tot een demonstratieve verbranding van wapenborden, zoals in 's-Hertogenbosch met een aantal borden uit de Sint-Jan gebeurde, is het in Breda niet gekomen. Het bleek echter uitstel van executie. Na een advertentie in de *Staatscourant* werden de resterende rouwborden, die niet tevoren door de familie van de eigenaar waren opgehaald, op 18 april 1798 bij openbaar opbod geveild. Het waren er in totaal zo'n 194, die, mét de eveneens verkochte harnassen en helmen, ruim 152 gulden en 2 stuivers opbrachten ten bate van de kerk.[99] Aparte kwitanties voor een opzichter en de huur van ladders bij het afnemen van de borden wijzen erop dat de operatie met de nodige zorgvuldigheid is verlopen.[100] De plotselinge kaalheid van de muren en pijlers moet op de tijdgenoot een grote indruk hebben gemaakt en betekende in feite de meest radicale ingreep voor het aanzien van het interieur sinds 1637.

375 Gedenkbord ter gelegenheid van het tweede eeuwfeest van de synode van Dordrecht (foto SKKN, T. Graas, 1982).

Het revolutionaire gedachtegoed maakte een einde aan de bevoorrechte positie van de Nederduits Gereformeerde Kerk. De nieuwe Staatsregeling van 1798 hield in dat de verschillende kerkgebouwen per gemeente toegewezen moesten worden aan de daarvoor in aanmerking komende kerkgenootschappen en dat het grootste kerkgenootschap de eerste keuze had. Met het oog op de verdeling werd er op bevel van de overheid in hetzelfde jaar een inventarisatie gemaakt van de bezittingen der kerken. Het orgel in de Grote Kerk werd getaxeerd op 3600 gulden, met daarbij een notitie die van weinig historisch besef getuigt: ‘De juiste tijd wanneer het orgel, de Predikstoel cum annexi is gemaakt, is onbekend, en kan door ons vermits de weinig voorhanden zijnde tijd, niet worden opgezocht’.[101]

Van restitutie van de Grote Kerk aan de katholieke meerderheid is het in Breda dankzij het felle verzet van de gereformeerden niet gekomen. Ook een verzoekschrift van katholieke zijde aan Napoleon werd tijdens diens bezoek aan de stad op 6 mei 1810 niet ingewilligd. Aan het bevel van de keizer om in ambtsgewaad te verschijnen hadden wel de predikanten maar niet de Rooms-Katholieke geestelijken voldaan.[102] De kwestie heeft voortgeduurd tot 1822, toen koning Willem I definitief besliste in het voordeel van de protestanten.[103]

De afschaffing van de privileges van de heersende kerk had funeste gevolgen voor het onderhoud van de kerk. De uitgaven hiervoor van stadswege en ook die van Domeinen voor het onderhoud van de Prinsenkapel daalden tot het nulpunt. Geld voor het opknappen van het interieur was er nauwelijks en aan de inrichting zal men zich weinig gelegen hebben laten liggen, mede vanwege de onzekerheid over de toewijzing van het kerkgebouw. Materiële getuigenissen uit deze periode zijn er in de inventaris van de kerk niet te vinden, afgezien van een klein gedenkbord dat zich voorheen in de consistoriekamer bevond (afb. 375). Het is een gekalligrafeerd gedicht dat geschreven moet zijn ter gelegenheid van het tweede eeuwfeest van de Dordtse Synode van 1618-1619.[104]

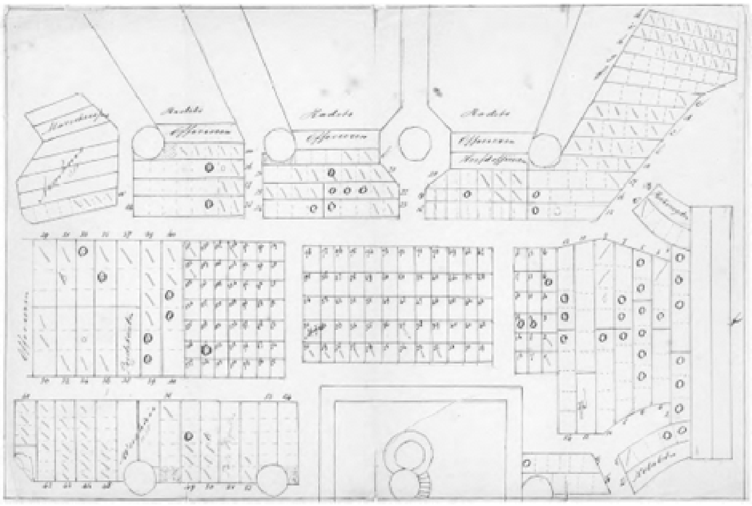
Nadat Nederland in 1810 bij Frankrijk was ingelijfd, werd hier ook het Franse verbod van het begraven in de kerk ingevoerd. In Breda heeft men zich daar weinig van aangetrokken, al kozen de protestantse inwoners meer en meer voor het kerkhof van Ginneken als hun laatste rustplaats en bleef het begraven in de Grote Kerk voornamelijk beperkt tot bijzettingen in familiegraven. Tot tweemaal toe, in 1815 en 1818, gaf een begrafenis bij avond - statussymbool bij uitstek van de (protestantse) elite - aanleiding tot ordeverstoringen, die op te vatten zijn als betogingen van het katholieke volksdeel in zijn strijd om het bezit van de Grote Kerk.[105]

Herstel van de kerk en uitbreiding van het bankenplan, 1822-1859

De aanzet tot het broodnodige herstel van de kerk was reeds gegeven vóór de definitieve toewijzing van het kerkgebouw in 1822. Kort na de bevrijding van het Franse juk werd in 1815 de Commissie tot herstelling der Grote Kerk in het leven geroepen. Van de interieurstukken werd het orgel het eerst onder handen genomen. Begonnen werd met schoonmaak in 1816, waarna in 1819 de luiken volgden en de kas een nieuwe bekroning kreeg. (cat.nr. 105). Een post uit hetzelfde jaar maakt melding van het 'verven der kanunniken en andere banken benevens schoonmaken der kerk'.[106]

Het reeds in de Franse tijd ingestelde verbod op het begraven in de kerk werd met ingang van 1 januari 1829 daadwerkelijk van kracht. Hierdoor kwam er na eeuwen een einde aan de vaak hinderlijke grafdelversactiviteiten en de geregelde aanpassingen van de kerkvloer. Het laatste was altijd een belemmering geweest voor het plaatsen van vaste banken. De ruimte in het schip en vooral ook de zijbeuken kwamen nu in principe daarvoor beschikbaar. Was ruimtegebrek voor de relatief kleine gereformeerde gemeente nooit een probleem geweest, in deze tijd kreeg het kerkgebouw te maken met een plotselinge toename van het aantal kerkgangers. In 1828 had de stad de Koninklijke Militaire Academie binnen haar poorten gekregen en diende een nieuwe groep deelnemers zich aan voor de wekelijkse diensten in de Grote Kerk.

De noodzaak tot uitbreiding van het bankenplan deed zich al spoedig gevoelen. Een probleem was dat de armlastige hervormde gemeente geen geld beschikbaar wilde stellen voor nieuwe banken voor niet-gemeenteleden. Pas na ministeriële beschikking kwam er in 1837 afzonderlijk gestoelte voor de militaire en civiele beambten en de cadetten van de K.M.A. Met de uitvoering werd ingenieur van Waterstaat Storm Buysing belast. De kosten, begroot op 2500 gulden, kwamen voor rekening van de Academie, met de bepaling dat de banken vrij van huur zouden zijn.[107] De begroting spreekt van een gaanderij met twee steektrappen, bordes, balustrade, achter- en zijbeschotten en zitbanken, alles van grenen- of dennenhout en geverfd; voor dit alles moesten er 36 gaten in de pijlers worden gehakt en waren er zes



376 Plattegrond van het banken- en stoelenplan, XIXB, anonieme tekening in het kerkarchief. Breda, GA, Archief kerkvoogdij inv.nr. 697a (foto RDMZ, 2002).

moerbalken nodig. Er is ook sprake van een bank en luifel onder en terzijde van het orgel, en van ronde banken.[108]

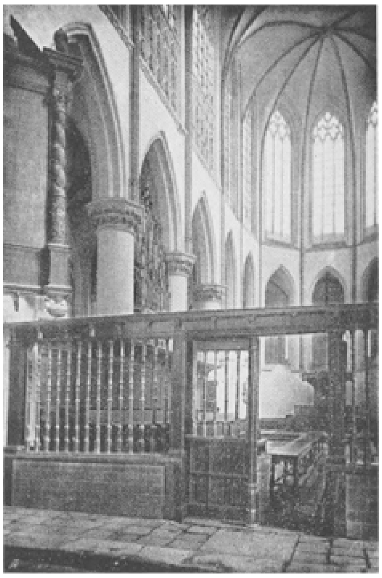
Een indruk van de omvang van al het K.M.A.- gestoelte geeft een tekening van het banken- en stoelenplan uit de tweede helft van de negentiende eeuw. (afb. 376) Hieruit blijkt dat, behalve de ruimte aan de westzijde onder het orgel, een groot deel van de noordzijde van het schip en de noordelijke zijbeuk bezet was met banken voor (hoofd)officieren en 'kadets'. Aparte banken waren er verder voor de marechaussee en het Armhuis in de noordwestelijke hoek en het Weeshuis links van het doophek. Aan de oostzijde, tegen de uiteinden van het hek tussen schip en transept, waren de gereserveerde banken voor de kerkvoogden en de notabelen; deze banken maakten misschien deel uit van het voormalige magistraatsgestoelte, dat zich vóór die tijd aan deze kant van het schip bevond en met de scheiding van kerk en stedelijke overheid in de Franse tijd een andere bestemming moet hebben gekregen. Opmerkelijk is de vermelding 'predikanten' bij bank nummer 38, op enige afstand van de dooptuin; deze drie zitplaatsen werden in 1863 vanwege de verbeterde financiële middelen beschikbaar gesteld aan de echtgenotes van de drie predikanten.[109]

De nummering van de plaatsen wordt toegelicht in het *Register der zitplaatsen in de Groote Kerk* uit 1857.[110] Er is een aparte nummering voor de stoelen en voor de banken. De stoelen 1-127 staan in het midden van het schip. De banken 1-40 en 49-54 waren bestemd voor de vrouwen, a-z en 41-45 waren 'mansbanken', terwijl A-G betrekking heeft op de Herenbanken. De vrouwen zaten dus vóór de mannen, die van achteren waren ingesloten door een 'kordon' militairen, zoals de armen 'in de gaten werden gehouden' door de marechaussee. De ongenummerde plaatsen waren vrij van huur. De huurprijs varieerde van 1 gulden 50 (stoelen eerste rij) tot tien gulden.

De in de begroting vermelde gaanderijen met trappen en de ronde banken zijn elementen van een kerkinrichting, die wel met 'preekamfitheater' of 'kuip' wordt aangeduid. Het is een typisch negentiende-eeuwse bankenopstelling, zoals die met name in de grote middeleeuwse stadskerken werd gerealiseerd.[111] Hierbij was de preekkerk (het schip) ingericht met een aan drie zijden oplopend bankenplan rondom de preekstoel.[112] Kenmerkend voor de Bredase situatie was dat het bankenplan zich

uitstrekte tot in de noordelijke zijkapellen, waar de hoogte van de houten vloer opliep tot 70 centimeter boven het stenen vloerniveau, zoals op een foto van de Van

377 Interieurgezicht met de gasverlichting uit 1859 en de in 1894 aangeschafte stoelen (foto F. Reissig, 1902, voor *Gids*, 1902).



378 Gezicht op het koor, met op de achtergrond de Prinsenbank (foto F. Reissig, 1902, voor *Gids*, 1902).

Assendelftkapel uit 1902 waarneembaar is (zie afb. 351).[113] Op deze foto is ook het schotwerk met deur te onderscheiden, waarmee de ruimten aan weerszijden van de toren waren afgescheiden van het schip.

Een goed beeld van de overvolle negentiende-eeuwse inrichting geeft ons de interieurfoto uit 1902. (afb. 377) Het volgebouwde en besloten karakter van het negentiende-eeuwse bankenplan verschilde van de meer open en transparante achttiende-eeuwse kerkinrichting, die voornamelijk uit pijlerbanken zal hebben bestaan en niet uit doorzicht-belemmerende kerkbanken. Ruimtegebrek in het schip zal de reden zijn geweest dat de Prinsenbank uit het schip werd verwijderd en vóór in het hoogkoor werd opgesteld, waar zij als een tweede preekstoel moet hebben gediend (afb. 378).[114]

De moderne tijd (1859-1902), gasverlichting en opkomende monumentenzorg

1859 was voor het kerkinterieur om verschillende redenen een belangrijk jaar. Een ingrijpende gebeurtenis was de aanleg van gasverlichting. Vanwege het inbrengen van de ijzeren gasbuizen moesten de kerkdiensten tijdelijk in de Lutherse kerk worden gehouden.[115] Het verven van de orgelkas in de kleur van de preekstoel, als oud eikenhout, betekende een aanpassing aan de gewijzigde smaak des tijds, die zich had afgekeerd van de lichte tonaliteit van de voorbije neoclassicistische periode.[116] Het jaar 1859 is bovendien te beschouwen als een keerpunt in de restauratie- en receptiegeschiedenis van de kerk. Voor het eerst werden inventarisstukken het waard geacht om in oorspronkelijke luister hersteld te worden. Op de kerkvoogdijvergadering van 4 mei werd medegedeeld dat de beide grafmonumenten van Engelbrecht I en II voor rekening van Zijne Majesteit hersteld zouden worden.[117] Het terugbrengen van katholieke elementen als het Mariabeeld aan het monument van Engelbrecht II, met voorbijgaan aan de protestantse gevoelens van de gemeenteleden, zou kort tevoren ondenkbaar zijn geweest en markeert de toenemende waardering van de kerk als historisch monument, een ontwikkeling die ten koste zou gaan van de kerkelijke bestemming.

379 Olielamp (geëlektrificeerd) in de Hervormde kerk te Drimmelen, afkomstig uit de Grote Kerk (foto SKKN, T. Graas, 1982).

Zoals in de meeste kerken werd het verlichtingssysteem van de Bredase Grote Kerk in de loop van de negentiende eeuw tot twee maal toe gemoderniseerd: eerst van kaarslicht naar olielamp en later van olie- naar gaslamp. De aanschaf van olielampen was in 1846 mogelijk geworden, nadat de kerkvoogdij met eenparige stemmen had besloten de oude koperen kroonluchters te gelde te maken. De uit 1707-1708 en 1715 daterende kronen brachten in totaal 1110 gulden op, waarmee de kosten voor de nieuwe olielampen ruimschoots konden worden gedekt.[118] De koper van de oude kronen wordt helaas niet vermeld, zodat het niet bekend is of er zich ergens in een kerk of museum nog kronen uit Breda bevinden. De enige kroon waarvan dit wel bekend was, is in 1942 bij de vernieling van de Bredase synagoge aan de Schoolstraat ‘verdwenen’. Het betrof een twaalfarmige kroon, die de Grote Kerk met andere voorwerpen, waaronder bijbels (cat.nr. 108), had verworven uit de gesloten Markendaalse kerk en in 1844 had verkocht aan de Joodse gemeente van Breda.[119]

De olielampen uit 1846 werden reeds in 1859 vervangen door gasverlichting. De redenen voor deze spoedige overschakeling waren enerzijds klachten van gemeenteleden - de glazen bollen bleken in 1853 al aan vervanging toe -, anderzijds de ‘vooruitgang’: omstreeks 1860 gingen vele (stads)kerken over op gasverlichting, toen leverantie van kolengas door gasfabrieken tot de mogelijkheden was gaan behoren.[120] De afgedankte olielampen werden verkocht aan de gemeente Drimmelen en zijn naar alle waarschijnlijkheid te identificeren met twee in de Hervormde kerk aanwezige, inmiddels geëlektrificeerde lampen (afb. 379).[121]

De gang van zaken rond de aanschaf van de gasverlichting is op de voet te volgen aan de hand van de notulen van de kerkvoogdijveraderingen. Nadat de directeur van de gasfabriek een offerte had gemaakt, leverde ene Jespers, ‘werktuigkundige’, de ontwerptekeningen voor de ‘brancards’ (wandarmen) en de standaards, waarna houten modellen op schaal werden gemaakt, die vervolgens door de Haagse firma van de Weduwe Sterkman in ijzer werden nagegoten.[122] De wandarmen en de standaards (hangende kronen werden kennelijk niet realiseerbaar geacht) zijn tijdens de voorlaatste restauratie geruisloos afgevoerd, maar nog duidelijk zichtbaar op de oudste interieurfoto's (zie afb. 372, 377 en 380). De wandarmen waren tegen de pijlers van het schip bevestigd en hadden de vorm van een langgerekte S-voluut met driepas- en bladversiering. De twee standaarden, elk met drie armen en vier lichtpunten, stonden op de hoeken van het doophek en waren blijkens een foto uitneembaar. De vormgeving is neogotisch en lijkt voor een deel, met name de S-voluten, geïnspireerd op het siersmeedwerk van Peter van Beers' doopvontkraan uit omstreeks 1540 (cat.nr. 51). Opmerkelijk genoeg werd een kwart eeuw later

besloten de standaarden te verven en te vergulden. De schilder W. Kannemans kreeg in 1895 opdracht om ze één geheel te doen lijken met het omringende koperwerk: de doopbekkenstandaard, de beide lezenaars en de preekstoelleuning.[123]

Uit deze periode, het einde van de eeuw, aan de vooravond van de grote kerkrestauratie,

380 Interieurgezicht vanuit het zuidwesten, met de neogotische gasverlichting uit 1859 (foto D. Rovers, ca. 1910, collectie Breda's Museum).

381 De provisorische inrichting van het koor tijdens de restauratie van het schip: het koorhek is verwijderd, op de voorgrond de stoelen uit 1894, op de achtergrond de orgelluiken (foto H. Sibbelee, in M.D. Ozinga & R. Meischke, *De gothische kerkelijke bouwkunst* (serie *De Schoonheid van ons land*), Amsterdam, 1953).

382 De noordelijke kooromgang tijdens de restauratie van het schip: op de achtergrond het schot tussen transept en noordbeuk (foto anoniem, 1950, archief SKKN, coll. van Leersum).

zijn voor de inrichting van de kerk verder de vernieuwing van het orgel en de kerkstoelen het vermelden waard. Het orgel werd in 1893 gemoderniseerd, dat wil zeggen het instrument werd aangepast aan de romantische smaak van de tijd, waarbij de lichte Empire-bekroning uit 1819 werd vervangen door drie donkerbruin geverfde beelden van Koning David en musicerende engelen (cat.nr. 115). In 1894 werd besloten de pijlers in het schip te laten marmeren en honderdveertig nieuwe stoelen aan te schaffen in de kleur van de banken en met geperforeerde zitting en klossen onder de zitting om de poten steun te geven.[124] De oude stoelen uit 1752 werden verkocht.[125] De nieuwe stoelen, die nog geen halve eeuw dienst hebben gedaan en bij de restauratie van het schip werden afgedankt, zijn goed te onderscheiden op oude interieurfoto's (zie afb. 377 en 381).[126]

De eerste fase van de kerkrestauratie, 1902-1908

In Breda zag men al vroeg in dat niet alleen de architectuur, maar ook het interieur en de inventaris van de kerk het waard zijn om hersteld - in de zin van teruggebracht in de oorspronkelijke staat - te worden. In het bovenstaande is reeds melding gemaakt van de restauratie van het grafmonument van Engelbrecht I in 1859 en volgende jaren. In de brief uit 1874 van De Stuers van het ministerie aan de kerkvoogdij, waarin gewezen wordt op de zorgwekkende toestand van de kerk en op de noodzaak om maatregelen te treffen, komen ook inventarisstukken aan de orde en wordt de waarde van het meubilair expliciet genoemd.[127] Tegen het einde van de eeuw, toen restauratie van het kerkgebouw niet langer kon worden uitgesteld, werd op een kerkvoogdijvergadering in 1893 een lening voor het herstel van het ‘inwendige der kerk’ ter sprake gebracht.[128]

Na de instelling van een restauratiecommissie in 1901 en de toekenning van een rijkssubsidie voor zes jaar kon men dan eindelijk aan de slag gaan. Hoewel het interieur bij deze eerste fase van de restauratie niet in de plannen was opgenomen, werd tegen het einde van deze fase in 1908 het inwendige van de consistoriekamer onder handen genomen (zie afb. 395-399). Onder de uitgaven voor onderhoud werd een betaling van ruim 89 gulden genoteerd, die meubelmaker J.C. Nijs in 1903 ontving voor reparatie van de koorbanken.[129] Voor het overige bleven de werkzaamheden aan monumentale interieurstukken tijdens deze eerste fase beperkt tot de restauratie van de ontdekte muurschilderingen. Wel werden de orgelluiken, die een groot deel van de negentiende eeuw in de Prinsenkapel hadden gestaan, weer aan het rugpositief opgehangen, waarna de vrijgekomen plaats in de Prinsenkapel kon worden ingenomen door de Prinsenbank, die uit het koor werd overgeplaatst. Een derde interne verhuizing betrof het houten hek van de doopkapel (cat.nr. 50), dat, hoewel stilistisch aansluitend bij de renaissance doopvont, verwijderd werd om het zicht daarop niet te belemmeren; een actie in dezelfde geest als de

sloop van de aangebouwde huisjes rondom de koorpartij: een monument moet vrij bewonderd kunnen worden. Het hek werd opgesteld

383 Smeedijzeren hek tussen transept en zuidelijke kooromgang (foto RDMZ, 1904).

in het zuidelijke deel van de kooromgang, waar het een nutteloos bestaan leidde tot aan de terugplaatsing met de jongste restauratie.[130]

De ontdekking van de muurschilderingen, met name de *Annunciatie* in 1903 (cat.nr. 9), was geen toevallige vondst gedaan tijdens werkzaamheden in het kader van de kerkrestauratie, maar het resultaat van een gerichte zoekactie van kerkvoogd en commissielid Baron van Keppel, die het kerkgebouw systematisch heeft doorzocht op verborgen kunstschatten.[131] Hij zal het ook geweest zijn die ervoor gezorgd heeft dat het door een houten vloer aan het oog onttrokken grafmonument voor een onbekende in de Van Assendelftkapel (cat.nr. 23) weer werd vrijgelegd, door verwijdering van een deel van de vloer en de banken.[132] De belangstelling voor met name de middeleeuwse inventarisstukken kreeg een sterke impuls dankzij Van Keppels op archiefonderzoek berustende publicaties, die nog steeds van belang zijn voor onze kennis daarover.[133] Dit alles heeft zeker bijgedragen tot de verbreding van het draagvlak voor de restauratie, die voor een deel uit eigen middelen bekostigd moest worden. Ook de uitgave van een bezoekersgids in 1902, in een oplage van 5000 exemplaren, kwam ten goede van het restauratiefonds.[134] De opbrengsten uit de verkoop van de Gids en de entreekaartjes voor bezichtiging van de kerk werden nauwkeurig bijgehouden.[135]

De restauratie van het interieur, 1930-1956

Bij de plannen voor de tweede (1908-1920) en derde (1921-1928) fase van de kerkrestauratie werden inrichting en inventaris buiten beschouwing gelaten, tenzij men het herstel van de beglazing, en dan in het bijzonder de zestiende-eeuwse fragmenten gebrandschilderd glas in de Prinsenkapel in 1924, daartoe rekent (cat.nr. 36).[136] Het

384 De inrichting van het koor tijdens de restauratie van het schip, met de noodpreekstoel en het orgel opgesteld tegen het schot tussen schip en viering (foto anoniem (Studio Schroevers, Nieuwe Niedorp?), z.jr.; collectie RDMZ).

385 De inrichting van het transept tijdens de restauratie van het schip: links het liturgisch centrum, rechts het koor (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1951).

interieur werd pas bij de plannen betrokken na aandringen van de Commissaris van de Koningin, die zich bij een bezoek in 1930 had geërgerd aan de verwaarloosde staat.[137] Niet lang daarna werden de belangrijkste meubelstukken van de koorinrichting onder handen genomen: in 1933 werd begonnen met de koorbanken, in 1935-1936 kwam het koorhek gereed, evenals het hek van de Prinsenkapel.[138] De aan de Prinsenkapel grenzende diaconiekamer - de door houten wanden ingebouwde kamer in de Onze-Lieve-Vrouwekapel - was al eerder (1930) afgebroken.[139] In deze periode viel ook de ontdekking van de gewelfschilderingen in de viering, die in 1932-1934 onder de witkalk te voorschijn werden gehaald en door Jacob Por gerestaureerd.[140]

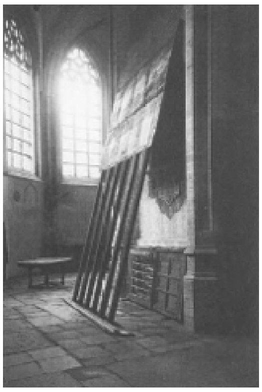
Een cesuur is de ingebruikname van het gerestaureerde deel der kerk met een plechtige dienst op 29 december 1936, een datum die ook wel beschouwd wordt als het begin van de restauratie van het schip, waarmee echter reeds in 1934 was begonnen. Het gereedgekomen deel, bestaande uit het hoogkoor met viering en transepten, was provisorisch ingericht met een noodpreekstoel en nieuw aangeschafte banken met klapstoelen. De preekstoel was richting koorzijde opgesteld tegen een schot, dat het schip scheidde van de viering. Ook de zijbeuken waren middels een schot afgescheiden van de transepten, waarmee in de visie van een recensent dan eindelijk de 'gruwelijk lelijke' gordijnen, die daar meer dan twee eeuwen hadden gehangen, opgeruimd konden worden (afb. 382).[141] Meer te betreuren valt de spoorloze verdwijning van de beide smeedijzeren hekken tussen kooromgang en transepten, die in dezelfde tijd moet hebben plaatsgevonden (afb. 383). Om vrij zicht op de preekstoel te hebben was de tijdelijke verwijdering van het

inmiddels gerestaureerde koorhek noodzakelijk; alleen de stenen voetingsmuur en de hoekstijlen bleven staan. Ook de twee metershoge tekstborden die tegen de oostelijke vieringpijlers hingen lagen elders opgeslagen.

Deze provisorische inrichting werd in 1937-1938 met enkele stukken uitgebreid. Begin 1937 was aan de firma Flentrop opdracht gegeven om het orgel te restaureren. Al gauw bleek dat de muur waartegen het was opgesteld zodanige gebreken vertoonde dat het orgel gedemonteerd moest worden. Men besloot toen het pijpwerk tijdelijk op te stellen in het gerestaureerde deel der kerk en wel boven de preekstoel, in een nieuwe, eenvoudige kas (afb. 384).[142] De gedemonteerde orgelluiken kregen na een conserverende behandeling door Jacob Por een plaats in de koorsluiting, als waren het altaarluiken (afb. 381).[143] Op de foto's van de provisorische inrichting is ook reeds een avondmaalstafel met toebehoren (de van het doophek afkomstige voorzangerslezenaar en een stel kandelaars op de tafel en de doopbekkenstandaard ernaast) te herkennen, in een opstelling zoals die ook in 1956 in het gerestaureerde schip gerealiseerd zou gaan worden (zie afb. 385).

De werkzaamheden in het schip waren in 1937 zover gevorderd dat de ruimte was leeggehaald en de vloer vrijgelegd, waarbij een groot aantal zerken van onder de plankenvloer te voorschijn kwam.[144] Het gehele negentiende-eeuwse bankenplan schijnt direct te zijn opgeruimd. Tachtig stoelen en acht lange banken werden inclusief de kussens te koop aangeboden via een advertentie in het *Maandblad van de Vereeniging van kerkvoogdijen*.[145]

A



B

386 Kunstbescherming tijdens de Tweede Wereldoorlog. **A** Het grafmonument voor Engelbrecht II (foto RDMZ, anoniem (J.P.A. Antonietti?), mei 1940). **B** Onder de epitaaf voor Dendermonde ligt een deur van het gedemonteerde koorhek (foto RDMZ, J.P.A. Antonietti, 1939).

In de vooroorlogse jaren werd er ook gewerkt aan de Prinsenkapel, waar in 1937 de gewelfschilderingen van witkalk werden ontdaan.[146] Veel opzien baarde de ontdekking van een grafkelder bij het grafmonument van Engelbrecht II en het daaropvolgend onderzoek naar de inhoud ervan. De kelder was opgespoord door een wichelroedeloopster bij een zoektocht naar onderaardse gangen tussen het paleis en de kerk, die eventueel geschikt gemaakt zouden kunnen worden om als schuilkelders te dienen; dit met het oog op de oorlogsdreiging. Op verzoek van koningin Wilhelmina werd de grafkelder geopend en aan een minutieus onderzoek onderworpen. De aandacht ging niet zozeer uit naar de geschilderde wijdingskruisen en de Calvarie op de muren als naar de inhoud van de grafkisten, die kon worden geïdentificeerd als de resten van Hendrik III, Réné van Chalon, Anna van Buren en haar dochtertje Maria. De resten werden in nieuwe bronzen kisten gelegd en de toegang tot de kelder werd met een nieuwe steen met de namen der begravenen afgesloten (afb. 211-212).[147]

In de eerste maand van de oorlog werd op last van de Inspectie Cultuurbescherming het houtwerk aan de steigers in het schip, de zijbeuken en de Prinsenkapel zo veel mogelijk verwijderd.[148] Belangrijke stukken als de grafmonumenten werden ter bescherming ingepakt, enkele stukken elders in een kelder opgeslagen (afb. 386A/B).[149] Na de oorlog werden de herstelwerkzaamheden aan het interieur hervat. Ter herinnering aan de bevrijding sneed de beeldhouwer

M. van der Poel enkele nieuwe misericordes aan de koorbanken met eigentijdse scènes, die de nodige afkeuring oogstten (cat.nr. 15).[150]

De heringebruikname van het schip in 1956

De kerkvoogdij, die van meet af aan had aangedrongen op de restauratie van het interieur, lijkt de beslissende rol te hebben gespeeld bij de herinrichting van het schip in de slotfase van het traject. Het schip was traditioneel de ruimte waar het liturgische gebeuren zich afspeelde, en de inrichting van deze ruimte zal door de kerkvoogdij, die in de restauratiecommissie de vertegenwoordiger was van de plaatselijke kerkgemeenschap, als vanzelfsprekend tot haar competentie zijn gerekend.

De restauratie van het schip duurde langer dan voorzien en het is de vraag of men in 1934 een idee had hoe de inrichting er bij de voltooiing in 1956 uit zou zien. De opvattingen over kerkinrichting waren in de tussentijd namelijk sterk veranderd onder invloed van de Liturgische Beweging binnen de Nederlandse Hervormde Kerk. Kort gezegd komen de nieuwe opvattingen hierop neer: het middelpunt van de eredienst dient het liturgisch centrum te zijn, dat zich vooraan in de kerk of in het koor behoort te bevinden, met niet alleen een preekstoel maar vooral ook een avondmaalstafel. Deze ideeën betekenden een vrij radicale breuk met de sinds de Reformatie geldende traditie, volgens welke de door een doophek omheinde preekstoel het middelpunt behoort te zijn, dat juist niet in het koor maar tegen een pilaar in het schip gelegen is. Een kerkinrichting met een duidelijke lengteas, een middenpad

en een éénrichtingsbankenplan verdient de voorkeur boven een centralistische opstelling.

Een invloedrijke figuur binnen deze beweging was de Ginnekense predikant B. ter Haar Romeny, wiens ideeën in 1934 werden gepubliceerd in het *Handboek voor den Eeredienst* en vooral na de oorlog algemeen toepassing vonden bij kerkrestauraties. De eerste kerk, die volgens zijn inzichten werd heringericht, was de oude kerk van zijn standplaats Ginneken, waarvan het interieur tijdens de restauratie van het gebouw van 1934-1940 aan de nieuwe eisen werd aangepast en een totale gedaanteverandering onderging. Ginneken werd hét voorbeeld van een geslaagde herinrichting van een hervormde kerk uit de middeleeuwen.[151]

Onuitgezocht is in hoeverre Ter Haar Romeny en het Ginnekense voorbeeld bepalend zijn geweest voor de besluitvorming te Breda. In ieder geval werd de inrichting van de Grote Kerk in de nieuwe geest gewijzigd en keerde de preekstoel in 1956 niet op zijn oude plaats in het schip terug. Na een proefopstelling met de noodpreekstoel (afb. 438) werd de oude, van dikke verflagen en groene bekleding met franje ontdane preekstoel tegen de noordoostelijke vieringspijler gezet. Zoals bij vele andere kerkrestauraties keerde het als een obstakel beschouwde doophek niet meer terug - niemand weet waar het is gebleven. Ook het fraaie hekwerk tussen schip en viering werd opgeruimd, met uitzondering van het snijwerk (cat.nr. 95), dat sindsdien op de zolder ligt te verstoffen.

Deze door liturgische motieven ingegeven opruimingswoede was overigens geheel in overeenstemming met moderne esthetische idealen van licht- en ruimtelijkheid. Uit de reacties van tijdgenoten spreekt in de eerste plaats bewondering voor de 'imposante ruimtewerking' van het hermieuwde interieur: 'Na tweehonderd jaar konden de gelovigen weer het Goddelijk Woord belijden in een bedehuis, dat in zijn ruimte niet meer werd beknot door allerlei bouwtechnische obstakels'. De relatieve onbekendheid van de Bredase Grote Kerk vergeleken met de Bossche Sint-Jan werd vooral geweten aan de omstandigheid dat 'sinds 1715 niemand het binnenste van de kerk in zijn geheel heeft kunnen overzien'.[152]

Op 9 juni 1956 werd het gerestaureerde interieur plechtig in gebruik genomen in aanwezigheid van koningin Wilhelmina. Zij kon plaats nemen in de Prinsenbank, die na een afwezigheid van meer dan een eeuw was teruggekeerd in het schip, weliswaar niet op de oorspronkelijke plaats aan de noordzijde, maar aan de zuidzijde, waar tot dan toe de preekstoel had gestaan (afb. 387). De bank was als enige overgebleven in het schip, dat geheel gevuld was met nieuw aangeschaft knopstoelen van het bekende 'Oud-Hollandse' type met rieten zitting. De stoelen stonden op een geëgaliseerde vloer van hardstenen tegels van min of meer gelijk formaat, die in de plaats waren gekomen van de naar de zijbeuken verlegde zerken.[153] De stoelen waren alle opgesteld in de richting van het koor. Een middenpad leidde naar de avondmaalstafel, in feite de fraaie, zeventiende-eeuwse bolpoottafel die vroeger in de consistoriekamer had gestaan. Deze tafel vormde het nieuwe middelpunt van het liturgisch centrum, dat behalve uit de preekstoel bestond uit kleinere onderdelen als de koperen doopbekkenstandaard uit 1694-1695 en de koperen voorzangerslezenaar, die in eerste instantie los

387 Het interieur tussen 1956 en 1992 (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1957).

op de tafel stond maar niet lang na 1956 op een nieuw stenen voetstuk naast de tafel werd gezet. Achter de avondmaalstafel zag men door de geopende deuren van het koorhek een groot houten kruis als blikvanger in de koorsluiting staan.

Andere nieuwe inventarisstukken die voor een waardige aankleding van het interieur moesten zorgen, waren de zes grote koperen kroonluchters, waarvan er twee in het koor, twee in het schip en één in elk transept kwamen te hangen. Ze zijn van het klassieke, zeventiende-eeuwse model en verschillen waarschijnlijk niet veel van de in 1846 verkochte kronen. De drie schildjes vertonen op iedere kroon het provinciewapen, het stadswapen en een schenkersinscriptie. Onder de avondmaalstafel kwam een groot, door tientallen vrijwilligsters geknoopt vloerkleed te liggen in de Nassaukleuren blauw en goudgeel voor de wijnranken.[154] Tot de door de gemeenteleden zelf bekostigde en/of vervaardigde stukken behoorden verder een kleine katheder voor trouwdiensten en een vijftal tegen de pijlers opgehangen liturgieborden met een goud geschilderd engelenkopje, dat duidelijk geïnspireerd is op dat aan de koperen voorzangerslezenaar en doopbekkenstandaard.

De periode tussen twee restauraties, 1956-1992

Na het gereedkomen van het schip in 1956 restte nog de restauratie van de zijbeuken met de doopkapel en de Heilig Grafkapel. De ruimten achterin de kerk links en rechts van de toren waren door schotten aan het zicht onttrokken in verband met de restauratie van de toren, die in 1968 gereed zou komen.[155] De restauratie van het orgel

388 'We kunnen hier voor iedereen van alles organiseren. De Grote Kerk is de huiskamer van Breda zeg ik altijd' (foto E. Teubner (in *Karakter! Jaarbewaarmagazine voor het bedrijfsleven en ondernemende particulier in de regio Groot-Breda*, december 2000/januari 2001)).

zou nog langer op zich laten wachten. Een beslissing daarover was nog niet genomen, toen in 1956 de noodpreekstoel met het daarboven opgestelde orgel in de viering moest worden gesloopt.[156] Noodgedwongen besloot men tot een tweede tijdelijke opstelling, deze keer in de boogschutterskapel aan de zuidzijde, een situatie die tot 1969 zou duren. In dat jaar werd het door Flentrop vernieuwde en uitgebreide orgel aan de westzijde in gebruik genomen, in een grotendeels vernieuwde kas, die in de plaats kwam van de oude hoofdwerkkas uit omstreeks 1714. Als motief voor deze achteraf betreurde modernisering in quasi-barokke trant werd meestal opgegeven dat het oude orgel te klein was geworden om de met de restauratie opengelegde kerkruimte adequaat te kunnen vullen. Maar het verlangen naar een orgel in de Grote Kerk dat in allure kon wedijveren met de grote barokorgels in de stadskerken ten noorden van de grote rivieren, zal zwaarder hebben gewogen. In hetzelfde jaar verwierf de kerk een zeldzaam kabinetorgel uit 1778, dat in het koor werd opgesteld. (cat.nr. 118)

In de onderhavige periode werd ook het herstel van enkele roerende monumenten ter hand genomen, die nog niet eerder aan bod waren gekomen. In 1958 onderging de doopvont, die in de jaren daarvoor een ontheemd bestaan had geleid in de noordelijke kooromgang een reinigende behandeling en werd de smeedijzeren kraan afgebikt en opnieuw geschilderd.[157] Als een van zijn laatste werkzaamheden in dienst van de kerk voltooide de schilder-restaurator Dio Rovers in 1961 de restauratie van het Wetsbord en het Formulierenbord. De behandeling van de belangrijkste schilderstukken in de kerk werd uitbesteed aan N. van Bohemen te Scheveningen, indertijd een gerenommeerd schilderijenrestaurator, wiens restauraties thans minder worden gewaardeerd. Hij werkte in de jaren 1963-1970 aan het drieluik met de vinding van het ware kruis, het wezenbord en het wapenbord uit 1668.[158] Het drieluik, dat voorheen in de Prinsenkapel had gestaan, kreeg een nieuwe bestemming in de Onze-Lieve Vrouwekapel, tegen de achtergrond van een in 1930 ontdekte zestiende-eeuwse schaduw-schildering.

De secularisering van de jaren zestig en de opsplitsing van de Bredase Hervormde gemeente in 1963 in afzonderlijke wijkgemeenten hadden een sterke daling van het kerkbezoek aan de Grote Kerk tot gevolg. Omdat het financiële draagvlak van de gemeente te gering was geworden om in het onderhoud van de kerk te kunnen voorzien, werd in 1978 de Stichting Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk opgericht, die de zorg kreeg voor de instandhouding en ook de exploitatie van het monument mogelijk moest zien te maken. De wekelijkse kerkdiensten werden gereduceerd tot zo'n twintig per jaar. Het gebouw is sindsdien verhuurd geweest voor uiteenlopende

evenementen, van concerten tot recepties en beurzen (afb. 388). Spraakmakend was

389 Bloemenexpo in de Grote Kerk. Anoniem (in *Kerk in de Markt*, juli 1991).

de jaarlijkse bloemenexpositie *Breda Flora*, waarmee de grenzen van het toelaatbare overschreden leken (afb. 389).[159]

Symptomatisch voor de profanisering en 'musealisering' van het kerkgebouw was de expositie voor korte of langere tijd van wezensvreemde stukken als de kopie van Velazquez *Las Lanzas* (De overgave van Breda) op de vermeende plaats van het altaarretabel van de Niervaert, en het gipsen ontwerp voor een ruiterstandbeeld van Willem III, dat in een van de zijkapellen van de zuidbeuk werd tentoongesteld.[160] De kerkruimte diende ook als tijdelijke opslagplaats voor stukken uit andere kerken, zoals de Franse tekstborden uit 1682, die gedurende de restauratie van de Waalse Kerk in het begin van de jaren '80 in de kooromgang stonden.[161] Tot 1983, toen de ornamentering van de orgelkas eindelijk gereed kwam, zwierven ook diverse gebeeldhouwde onderdelen van de kas door de kerk (zie afb. 471E).

De jongste restauratie van 1994-1998

Een van de redenen om een stichting op te richten was dat de kerk alweer aan een nieuwe restauratie toe was. Als proloog tot deze nieuwe algehele restauratie is het herstel, of beter gezegd de afbouw, van de zogenaamde kapittelzaal te beschouwen. Deze naam was door de voormalige restauratiecommissie gegeven aan de nooit voltooide ruimte boven de consistoriekamer. Deze ruimte, waarvan de oorspronkelijke bestemming onbekend is, was sedert de eerste restauratiefase in gebruik als tekenkamer / directiekeet (afb. 390A). De concrete restauratieplannen dateren van 1940 en in de jaren tijdens en kort na de oorlog arbeidden de steenhouwers, die in dienst van de kerk waren en aan het werk gehouden moesten worden, aan de gewelfribben met kraagstenen en aan de onderdelen van een nieuwe, gotische schouw, een ontwerp van Dio Rovers.[162] Daarna diende de nog steeds niet voltooide ruimte als magazijn en rommelzolder. Dankzij giften kon in 1990-1991 de afbouw en inrichting van de zaal tot stand komen, die sindsdien als dé representatieve ruimte van de kerk wordt

A

B

390 De zogeheten kapittelzaal: **A** In onvoltooide staat, in gebruik als tekenkamer/directiekeet (RDMZ, anoniem, 1905). **B** Sedert de voltooiing in 1991 (onbekend, in: *Kerk in de Markt*, juli 1991).

geëxploiteerd. De onderdelen van de schouw werden in elkaar gezet met aanvullend beeldhouwwerk van Hans Goddefroy, die ook drie nieuwe sluitstenen in moderne trant vervaardigde (afb. 390B). De wandbetimmering aan de westzijde werd samengesteld met onderdelen van midden-achttiende-eeuws kastwerk, afkomstig uit de voormalige herberg Prins Cardinaal, die vroeger aan het kasteelplein stond.[163] Ter opluistering van het geheel werd het oude, buiten gebruik gestelde orgelbeeld van koning David (afb. 471A) in een hoek neergezet.

De restauratie van het kerkinterieur kon in 1995 van start gaan en omvatte de wand- en gewelfschilderingen, de grafmonumenten en de zerkenvloer, die herlegd werd naar de situatie zoals die er rond 1830 moet hebben uitgezien. Wat de inrichting betreft werd op advies van professor Van Swigchem, specialist op het gebied van het historische protestantse kerkinterieur, gekozen voor terugkeer naar de dispositie van vóór 1936.[164] Het oude principe van de wandelkerk werd in ere hersteld, wat inhield dat er een looproute kwam, die zoveel mogelijk vrij diende te zijn. De preekstoel keerde terug naar de zuidzijde van het schip en de Prinsenbank werd doorgeschoven naar de tegenoverliggende pijler aan de noordzijde. Andere herplaatsingen betroffen het houten hek van de doopkapel, dat bijna een eeuw in de kooromgang had gestaan, en het drieluik, dat weer in de Prinsenkapel werd geplaatst, echter abusievelijk tegen de westwand. De twee grote tekstborden, die tijdens de vorige restauratieperiode waren gedegradeerd naar de westelijke transeptwanden, mochten helaas niet teruggehangen worden tegen de oostelijke vieringspijlers, vanwege bezwaren van de kant van de Hervormde gemeente.[165]

Kenmerkend voor de nieuwe inrichting is de toegenomen ‘ontkerstening’ van het kerkinterieur (afb. 391-392). Het liturgisch centrum heeft zijn centrale plaats voor het koorhek in het midden van de kerk verloren. De avondmaalstafel met toebehoren verhuisde naar een minder prominente plaats in het koor, dat de rol van het schip heeft overgenomen als de ruimte waar de diensten gewoonlijk plaatsvinden. De in 1956 ingekomen liturgische elementen als het kruis en de liturgieborden zijn uit het

interieur verdwenen. De voor kerken gebruikelijke knopstoelen werden vervangen door comfortabelere, modern ogende stoelen met stalen frame en Nassaublauwe bekleding.

Tegenover deze profanisering ten gunste van het multifunctionele gebruik staat de inrichting van een meditatiehoek in de noordwestelijke kapel, waarvoor een beroep werd gedaan op restauratiearchitect Van Stigt. Deze zogeheten Stiltekapel is bestemd voor oecumenisch gebruik en bevat opvallende elementen als een kaarsenstandaard met kruis naar ontwerp van Dom van der Laan, een Maria-icoon, en een grote bronzen vaas met de spreuk ‘Pulchrius quo nullium’ in het geannexeerde Heilig-Grafkapelletje (afb. 393).

Ook deze restauratie ging gepaard met het onvermijdelijke authenticiteitsverlies. Wat het meubilair betreft verloor de kerk het zeventiende-eeuwse tochtportaal in het noordtransept (cat.nr. 84) en de in een nis in de zuidelijke kooromgang ingebouwde rustbank, dat als zodanig een zeldzaam voorbeeld was van een bank ten behoeve van de wandelaar in het publieke deel van de kerk (afb. 394). Historisch gezien

391 Het schip van de kerk, ingericht met moderne stoelen (foto RDMZ, 2001).

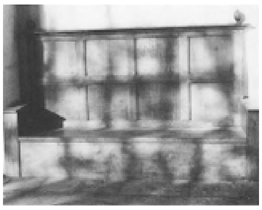
aanvechtbaar is de keuze voor de kleur blauw, waarin het smeedijzeren hek voor het grafmonument van Engelbrecht I werd opgeschilderd. Afbreuk aan het historische karakter van het interieur doen moderne voorzieningen als de glazen liftkoker achterin de kerk.

Al met al is de winst van de jongste restauratie voor de inrichting zeer zeker groter dan het verlies. De herplaatsing van de preekstoel en de Prinsenbank betekende een aanzienlijke verbetering voor het aanzien van het interieur, niet alleen in historisch maar vooral ook in esthetisch opzicht. Ook de verwijdering van een aantal liturgische elementen uit 1956 en van verschillende ‘zwervende’ stukken, die het interieur in de voorgaande periode een wat rommelig karakter gaven, kwam het monumentale gehalte ten goede.

Hoewel de restauratie van verschillende interieuronderdelen niet gereed was en die van de gewelfschilderingen in de Prinsenkapel nog moest beginnen, vond op 8 maart 1998 in aanwezigheid van koningin Beatrix de plechtige heropening van de kerk plaats. Als aandenken is er op de steen voor het grafmonument van Engelbrecht I een koperen plaat ingelegd met de namen van de Nassau's die in de grafkelder begraven liggen. Een andere grafsteen werd voorzien van een koperplaat met een gedicht van Willem van Toorn, het eerste en tot nu toe enige van een geplande gedichtenroute door de kerk. De wenselijkheid van dit plan buiten beschouwing gelaten, zij hier melding gemaakt van een ander plan, dat hopelijk wél ooit nog eens gerealiseerd gaat

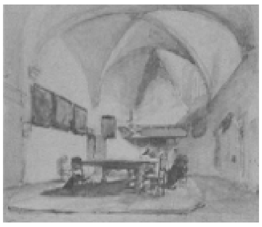
392 Het interieur sinds de laatste restauratie (foto RDMZ, 2001).

393 De Stiltekapel met op de achtergrond de doorgang naar het voormalige Heilig-Grafkapelletje (foto RDMZ, 2002).



394 De verwijderde rustbank in de kooromgang (foto SKKN, T. Graas, 1982).

worden: de herplaatsing, na een afwezigheid van vier eeuwen, van het veelluik van de Niervaert.[166] Er zijn tot nu toe geen stemmen opgegaan om enkele andere oorspronkelijke inventarisstukken naar de kerk te laten terugkeren. Te overwegen valt de herplaatsing van het wapenbord uit 1552 (cat. nr. 69), de bij de preekstoel



395 Johannes Bosboom, de consistoriekamer omstreeks 1865, aquarel, 39 × 54 cm, gesigneerd: *J.B.* Eigendom gemeente Breda, Beyerdcollectie (foto RDMZ, 2002).

behorende kapstok (cat.nr. 90, afb. 444) en de reconstructie van de gangbank (zie afb. 394), waarvan de onderdelen bewaard worden op zolder.

De inrichting van de consistoriekamer

Historisch kader

De consistoriekamer (afb. 397-398), de oostelijke aanbouw aan de zuidzijde van de kooromgang, wordt door Van Goor in 1744 aangeduid als vergaderplaats van het gewezen kapittel en als volgt beschreven:

> ‘Welke Kamer, die zeer ruym en verwelft is, tegenwoordig gebruykt wordt tot 't houden der Vergaderingen, zoo van de Kerkenraad, als van het Klassis van Breda.’[167]

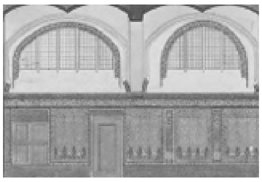
Oorspronkelijk gebouwd als sacristie, was de ruimte in eerste instantie bedoeld als kleed- en opbergruimte, en niet voor vergaderingen.[168] Nadat de kerk in 1590 in protestantse handen was overgegaan, kreeg de functie van vergaderruimte de overhand. Dat in 1594-1595 een schouw wordt gebouwd lijkt niet toevallig, maar wijst op intensiever gebruik van de ruimte dan voorheen, eerst door de kerkenraad en

tijdens de interimperiode van 1625-1637 door het kapittel. Is er vóór 1590 geen sprake van een aparte ruimte voor het kapittel, in 1628 blijkt dat de kerk over een kapittelplaats beschikt, waarmee niets anders dan de ruimte met de schouw bedoeld kan zijn.

In ieder geval is de ruimte na de alteratie van 1637 (wederom) als ‘consistorie’ in gebruik genomen. Deze term vinden we in de rekeningen over 1640-1641 in verband met een betaling aan de schrijnwerker Hendrick Adriaenss voor reparaties aan de deuren en een uitgave voor twaalf Spaanse stoelen (een type stoel dat met leer is bekleed dat met koperen siernagels is afgezet).

Het jaartal 1650 op een prominent zichtbare plaats in het midden van de schouw (afb. 399) lijkt de voltooiing te markeren van de inrichting van de ruimte. De incidentele

A



B

C

396 De consistoriekamer. **A** Vóór de restauratie van 1908-1909: de schouw bevindt zich nog op zijn oorspronkelijke plaats aan de oostzijde (foto RDMZ, G. de Hoog, 1906). **B-C** Tekeningen van Van Nieukerken voor de neogotische herinrichting van de consistorie met schilderingen en een gotische schouw. Breda, GA, Archief Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, Afd. III-130, 27a (foto's RDMZ, 2002).

betalingen in latere zeventiende- en achttiende-eeuwse rekeningen hebben slechts betrekking op vernieuwing van accessoires, zoals een nieuw zijden tafelkleed in 1693 en groen laken voor een tafelkleed in 1717-1719.

Uit het besluit van de kerkenraad op 1 september 1756 om een aantal boeken, waaronder een werk van de gezaghebbende theoloog Voetius, aan te schaffen ten

dienste van het consistorie, valt op te maken dat er ook iets van een handbibliotheek of tenminste een boekenkast geweest moet zijn.

Tot aan de voorlaatste restauratie in het begin van de twintigste eeuw lezen we niets over ingrijpende veranderingen aan de inrichting. In 1845 werd een kachel aangeschaft en in 1891 liet men twee groene gordijnen maken. In hetzelfde jaar nam de kerkvoogdij het besluit om het nuttigen van verversingen en likeuren bij huwelijken in de consistoriekamer niet (meer) toe te laten. In 1895 werd er een tiental kaarten voor de catechisatie opgehangen. Met name het besluit van 1891 wijst er op dat deze kamer in de negentiende eeuw welhaast een multifunctioneel karakter had gekregen.

De kamer was inmiddels een bezienswaardigheid geworden dankzij de ongerept zeventiende-eeuws lijkende atmosfeer. De in kerkinterieurs gespecialiseerde schilder Johannes Bosboom (1817-1891) heeft zich meermalen laten inspireren door de Bredase consistoriekamer. De oudste bezoekersgids van de Grote Kerk uit 1902 wijdt er een aparte bladzijde en een foto aan.

Bosboom-composities zijn in de regel niet waarheidsgetrouw en de meeste van zijn consistoriekamer-voorstellingen bevatten onmiskenbaar gefantaseerde elementen. Door vergelijking met de oudst bekende foto's (die uit 1902 en die uit 1906 in Kalf) kan men zich toch wel een beeld vormen hoe de kamer er in werkelijkheid heeft uitgezien. Eén bepaalde aquarel lijkt juist door de schetsmatige opzet de historische realiteit vrij dicht te benaderen (afb. 395). Zij wordt gedateerd in de periode rond 1865. Te herkennen zijn de schouw (toen nog aan de oostzijde), de bolpoottafel (thans opgesteld in het koor (cat.nr. 87), en het ingebouwde wandkastje aan de zuidzijde. De tegelvloer is voorzien van een plankier dat alleen de ruimte rondom de tafel bedekt. De ingelijste stukken aan de muur zijn door hun formaat te identificeren met de naamlijsten van predikanten, ouderlingen en diakenen, die er waarschijnlijk tot 1895 hebben gehangen.[169] Zij werden toen vervangen door de kaarten van het Heilig Land en dergelijke ten behoeve van de catechisatie, die te onderscheiden zijn op de interieurfoto uit 1906 (afb. 396A). Spaanse stoelen zijn op de aquarel van Bosboom niet te herkennen en blijken uiterlijk in 1902 vervangen door de nog aanwezige knopstoelen met biezen zitting.

Bij de eerste fase van de voorlaatste restauratie werd ook de consistoriekamer onder handen genomen. Radicale herinrichtingsplannen van architect Van Nieukerken haalden het niet. De fraai ogende, doch iedere historische grond missende ontwerptekeningen (afb. 396B/C) tonen een wandbeschildering in een stijl die eerder modern dan (neo)gotisch te noemen is. De geschilderde draperieën zijn versierd met de dwarskruisjes uit het stadswapen, dat een centrale plaats was toebedacht op de schouw, waarvoor de betimmering uit 1650 zou moeten wijken.

Uiteindelijk werd gekozen voor behoud van de betimmering. De schouw werd, mede wegens bouwvalligheid, afgebroken en de betimmering verhuisde naar de nieuwgebouwde schouw aan de noordzijde. Dit alles kreeg zijn beslag in 1908-1909. Het is onduidelijk in hoeverre het houtwerk in de westelijke helft van de kamer bij deze restauratie vernieuwd is.

In 1940-1941 werd het vertrek in verband met aanpassingswerkzaamheden wederom onder handen genomen. Er kwam een tegelvloer in de trant van tegelwerk elders in de kerk. De schouw werd opnieuw gemetseld, gepleisterd en betegeld. Ook de betimmering van de schouw en van de wand moest worden behandeld. De wandbetimmering werd van lak en verflaag ontdaan en na ‘grondige herstelling’ opnieuw gesteld.

397 De consistoriekamer naar het oosten, huidige toestand (foto RDMZ, 2002).

398 De consistoriekamer naar het noordwesten, huidige toestand (foto RDMZ, 2002).

Bij de jongste restauratie in de jaren negentig is de dispositie van de vaste interieuronderdelen gehandhaafd. Een driedeurs eiken wandkast (144 × 207 cm, diepte 40 cm) aan de zuidzijde, tegenover de wandbetimmering en in stijl daarmee overeenkomend, verdween. Er werd een nieuwe kastdeur bijgemaakt aan de linkerzijde van de schouw, als pendant van het oude deurtje aan de rechterzijde.

Beschrijving van de inrichting

Het belangrijkste onderdeel van het interieur is de gedateerde schouwbetimmering, die bestaat uit een eikenhouten kap van 366 cm breed, 51 cm hoog en 76 cm diep. Deze kap heeft een fries van lopende knorren, afgewisseld door leeuwenkoppen en centraal een ovaal cartouche met het jaartal 1650. De ornamentering bestaat verder uit aan een ring opgehangen vruchtentrossen waaronder telkens drie schijfornamenten. De achterwand van de schouw is bedekt met witte tegels en twee banen beschilderde tegels (gemiddeld formaat 13 × 13,5 cm), een restant van de gesloopte tegelwand van de oude schouw. De polychrome beschildering, die op iedere tegel hetzelfde motief vertoont van een bloemenvaas in een ruit, wijst op een datering die overeenkomt met het jaartal op de kap: rond het midden van de zeventiende eeuw.

De ijzeren haardplaat (formaat 99 × 70,5 cm), ook weer met bloemenvaas en vruchtentrossen, is uit dezelfde stijlperiode en lijkt speciaal voor deze schouw besteld, ware het niet dat het een recente aanschaf betreft tijdens de laatste restauratie. De oorspronkelijke haardplaat (dat wil zeggen uit de periode dat de schouw zich nog aan de oostzijde bevond) is wellicht het exemplaar dat zich thans in de schouw van de kapittelzaal bevindt.[170] Dit heeft als hoofdmotief een allegorische voorstelling met een vrouwenfiguur die gezeten is op een anker (de Hoop).[171]

De overige monumentale eikenhouten interieuronderdelen worden gevormd door een wandbetimmering, een deur en twee wandkastjes. De wandbetimmering, waarin opgenomen de ingangsdeur vanuit de kooromgang en twee ingebouwde deurkasten, beslaat de westelijke helft van de noordmuur van het vertrek en is 407 cm breed met een hoogte van 230 cm. De wand is opgebouwd uit paneelwerk in drie geledingen en verticale stijlen met cannelures, onderbroken door met zwartsel omrande vierkanten. De deur beschikt nog over oud, waarschijnlijk zestiende-eeuws

smeedijzeren sluitwerk (cat.nr. 48). Een deel van het paneelwerk lijkt vernieuwd; mogelijk is dit in 1908-1909 of in 1941 gebeurd.

De deur rechts van de schouw meet slechts 166 bij 68 cm (met kozijn 190 bij 84 cm). De verklaring hiervoor is dat zij vroeger naar een kelderruimte leidde. Ook hier is het oorspronkelijke smeedijzeren sluitwerk nog aanwezig. De gecanneleerde stijlen zijn conform die van de wandbetimmering en komen we ook weer tegen bij het wandkastje (141 × 101 cm) in de westmuur. Dit spits toelopende tweedeurskastje wordt bekroond door drie pinakelachtige renaissance-ornamenten. Het kastje is ingepast in wat oorspronkelijk een spitsboogvormige nis moet zijn geweest, die bijvoorbeeld een lavabo-stel bevatte. Onzeker is ook of er een verband bestaat met het trapgevel-reliëf in de muur boven deze nis.

Bovenbeschreven drie interieuronderdelen, die *in einem Guss* tot stand lijken te zijn gekomen, zijn stilistisch gezien te dateren vóór 1650 (het jaar van de schouw),

399 De schouwbetimmering met het jaartal 1650 (foto RDMZ, 2002).

mogelijk in het voorafgaande decennium (na 1637), maar het kan ook vroeger in de eeuw zijn. Het tweede ingebouwde wandkastje (148 × 132 cm) schuin tegenover de schouw in de zuidmuur, dat te onderscheiden is op de oudste interieurafbeeldingen, is een vierdeurskastje zonder specifieke stijlkenmerken en vermoedelijk te dateren in de zeventiende of achttiende eeuw.

De inventaris van de consistoriekamer telt een beperkt aantal stukken van kunsthistorische waarde. Tot de vermeldenswaardige roerende interieurelementen behoren de drie tafels, die in stijl aansluiten bij de wandbetimmering maar grotendeels vernieuwd lijken te zijn (zie cat.nr. 87). Een klok van het type Friese staartklok en te dateren in de eerste helft negentiende eeuw, siert de wand aan de zuidzijde. Op de oudste interieurafbeeldingen is hij daar nog niet te zien, waardoor het onzeker is of deze klok vanouds in de consistorie heeft gehangen.

Zeker niet tot de oorspronkelijke inventaris behoort het geschilderde predikantenportret van Willem van Wetering, die van 1854-1856 in Breda heeft gestaan. Het draagt de signatuur van de Bredase schilder (leraar aan de Koninklijke Militaire Academie) Izaak Schouman met het jaartal 1856 en is pas na de oorlog in de kerk terechtgekomen.[172] Tenslotte zij vermeld dat het pijpenrek, dat op de interieurfoto uit 1902 op tafel staat, is bewaard gebleven en zich thans in een van de andere nevenruimten van de kerk bevindt.

Eindnoten:

* Met dank aan Matthijs Burger en Valentijn Paquay, die welwillend hun archiefgegevens ter beschikking stelden.

1 Beenakker (1971), 23, 25.

2 Beenakker (1971), 38-40, 61.

3 Beenakker (1971), 166.
4 Beenakker (1971), 171-174; Van den Ende (1971), 20.
5 Beenakker (1971), 71.
6 Paquay (2001), 71 noot 105.
7 Van Dooren (1977), 213.
8 Beenakker (1971), 41 noot 11; Korporaal (1996), 307.
9 De Lepper (1977), 166.
10 Stadsrekeningen 1582, fol 170. Zie Paquay (1999), 25 noot 155; Toebak (1995), Band 1, 47 (ingooien van glazen). Zie ook Paquay (1999).
11 De Lepper (1977), 167.
12 Toebak (1995), Band 1, 48.
13 Van Miert (1915), 258-259.
14 Van Keppel (1904), 48-49. Hans de Roij werd in 1586-1587 betaald voor de engelenfiguren en in 1589 voor de pilaarschilderingen en de Ecce Homo, Bartholomeus Walscharts in 1589 voor de wolk. Walscha(e)rts zou overigens twee jaar later, na de overname van de kerk door de protestanten, een betaling ontvangen voor het afnemen van de beelden; zie Paquay (1996), 21 noot 117.
15 Van Keppel (1904), 49; Kalf (1912), 84, veronderstelt ten onrechte dat met het pastoorskoor het presbyterium (priesterkoor) bedoeld is. Voor de term ‘tafereel’ als tekstbord zie bijvoorbeeld Van Swigchem (1984), 5; Rem (1998), 65-66.
16 Van Keppel (1904), 47-48; Kalf (1912), 84, 100.
17 Van Keppel (1904), 43.
18 De Lepper (1977), 171.
19 Van Goor (1744), 74; Paquay (1996), 23 noot 130. De vroegst bekende vermeldingen van de benaming ‘Grote Kerk’ zijn uit 1572, 1581, 1583 en 1585.
20 Paquay (1996), 21; Maassen (1975), 62-63.
21 Van Dooren (1977), 235; Scherft & IJsseling (1983), 10.
22 Paquay (1996), 21.
23 Paquay (1996), 21 noot 117; De Lepper (1977), 172.
24 De Lepper (1977), 172-173.
25 De Lepper (1977), 172-173.
26 Paquay (typoscript 2001), sub 3.
27 Paquay (typoscript 2001), sub 4.
28 Van Keppel (1904), 50.
29 Voor Haarlem (pilaarschildering in de Grote Kerk) zie Van Swigchem (1984), 4-5; voor Naarden zie Kronenburg (1984), 8, 55; voor Maassluis zie Mastenbroek (1989), 108-109.
30 Van een altaar van de textielambachten horen we nooit, aldus Paquay (2001), 40.
31 Stadsrekening 1592-1593, fol. 177.
32 Paquay (typoscript 2001), sub 1; Van Keppel (1904), 50. De kroon ‘midde[n] inde kerck’, waarvan in 1543 en 1546 sprake is, en de kroon of kronen die in 1586-1587 werd(en) vermeld, waren ten tijde van de ingebruikname in 1591 door de protestanten kennelijk niet meer aanwezig.
33 Paquay (typoscript 2001), sub 1 en 2.
34 De Lepper (1977), 56-57, 177. Vergelijk Van Goor (1744), 172, die 6 juni als datum vermeldt.
35 De Lepper (1977), 176.
36 Holleman (1953), 157-158, noot 3.
37 Archief kerkvoogdij inv.nr. 32, kerkmeestersrekeningen 1624-1625 (koorgestoelte); Van den Ende (1989), 9-10 (orgel); Maassen (1975), 63-64 (klokken).
38 Toebak (1995), Band 2, 211-212.
39 Archief kerkvoogdij inv.nr. 34, kerkmeestersrekeningen 1630 (lijsten met leveranties nieuwe altaren en dergelijke).
40 De Lepper (1977), 328 noot 58.
41 Van den Ende (1971), 66.
42 De Lepper (1977), 176.
43 Paquay (1996), 22.
44 De Lepper (1977), 181.
45 Anoniem (1956), 2424. Vergelijk Van Goor (1744), 182-183, die als datum opgeeft ‘'s anderendaegs’ (na ‘den tienden van Wynmaandt’).
46 Kuyck (1898), 126.
47 Archief kerkvoogdij inv.nr. 41, kerkmeestersrekeningen 1640-1641, fol. 3, 41; Kuyck (1898), 125. Nog in 1645 was er een verzoek aan de magistraat om een aantal ten huize van Cornelis Brekens aangetroffen voorwerpen uit het Onze-Lieve-Vrouwekoor te mogen verkopen, zie Paquay (1996), 30 noot 172.
48 Voor gegevens over Wechelderzande dank aan Marc Mees van de Dienst Cultureel Erfgoed van de provincie Antwerpen.
49 Vriendelijke mededeling Matthijs Burger.
50 Paquay (1996), 31; Paquay (1999), hoofdstuk 5, 24.

51 Van den Ende (1971), 66.
52 Archief kerkvoogdij inv.nr. 40, kerkmeestersrekeningen 1638-1639, fol. 28.
53 Paquay (1996), 30.
54 Paquay (1996), 30-31 (met transcriptie van de domeinrekening).
55 Archief kerkvoogdij inv.nr. 42, kerkmeestersrekeningen 1645-1646, fol. 60; idem inv.nr. 112, bijlagen 1645-1646 (bestek ['Conditie']). De 'teijckening' van Drijffhout is niet bewaard gebleven.
56 De uitspraak is van Peeters (1977), 272, die ook nadere gegevens over de Beyerd en Drijffhout verschaft. Zie ook Kalf (1912), afb. 144.
57 Van Rijen (2000), 299.
58 Graas (1992), 85-86.
59 De diaconierekeningen over 1644-1645 zijn niet bewaard gebleven.
60 De Lepper (1977), 184; Van Dooren (1977), 227.
61 De oudste vermelding van preekstoel is in 1513, zie Kalf (1912), 123.
62 Brekelmans (1977), 101.
63 Van Goor (1744), 260, 284.
64 Het betreft een opdracht uit ca. 1651 voor een eiken kast voor anatomische instrumenten, zie Van Alphen (1951), 311. Voor de Illustre School zie Van Dooren (1977), 220-221.
65 Enkele voorbeelden: Archief kerkvoogdij inv.nr. 58a, kerkmeestersrekeningen 1659-1660, fol. 74 (betaling voor geleverd hout tot reparatie van de nieuwe grote 'affcamer' boven het Lieve-Vrouwenkoor en de nieuwe 'affganck'); inv.nrs 120 en 121, bijlagen 1674-1675 en 1675-1676 (tientallen kleine betalingen).
66 Een gedegen studie over werk en stijl van Vinckenbrinck en dan met name over de preekstoel in de Nieuwe Kerk ontbreekt tot op heden. Recente studies betreffende zijn persoon: Eisma (1996) en Dudok van Heel (1996).
67 De Nijmeegse preekstoel werd in 1639 bij Joost Jacobs in Amsterdam besteld, de magistraatsbank in 1644 naar ontwerp van Jacobs uitgevoerd door een lokale meester; zie Lemmens (1969), 118-119.
68 Archief kerkvoogdij inv.nrs. 57 en 67, kerkmeestersrekeningen 1657-1658 (magistraatsstoel) en 1669-1670 (betaling van 129 gulden aan Buysen voor geleverd hout en schrijnwerk; mogelijk betreft dit de borden, die in de rekeningen over 1669 niet met name worden vermeld).
69 De locatie van de magistraatsbank wordt meermalen vermeld in het in 1740-1741 aangelegde grafregister; zie Kuyck (1902), 67; (1903), 253.
70 Graas (1998), 129-130.
71 Voor het Bossche exemplaar uit 1718 zie Mosmans (1931), 481, afb. 278. Voor het Geertruidenbergse (1741) zie Bolten (1961), 15 nr. 5.
72 Tegelijk aangeschaft met de voorzangerslezenaar, zie Archief kerkvoogdij inv.nr. 81, kerkmeestersrekeningen 1685, fol. 83.
73 Archief kerkvoogdij inv.nr. 103, kerkmeestersrekeningen 1707-1708, fol. 107, 123.
74 Archief kerkvoogdij inv.nr. 278, bijlagen 1713-1715 (kwitantie voldaan op 24-8-1715).
75 Archief kerkvoogdij inv.nr. 278, bijlagen 1713-1715 (kwitantie d.d. 30-10-1714); inv.nrs. 144 en 149, kerkmeestersrekeningen 1717-1719 en 1727-1729.
76 Archief kerkvoogdij inv.nr. 121, bijlagen 1675. Voor de locatie van de banken zie Kuyck (1899), 118; (1903), 251.
77 Van Dooren (1977), 226-227; Archief kerkvoogdij inv.nr. 133, bijlagen 1688.
78 De Lepper (1977), 185.
79 Vermeld in het grafregister van 1740-1741, zie Kuyck (1895), 53.
80 Van den Ende (1971), 37.
81 Archief kerkvoogdij inv.nr. 143, kerkmeestersrekeningen 1715-1717, fol. 223, met kwitantie d.d. 7-1-1718.
82 Archief kerkvoogdij inv.nrs. 63, 87, 144, 290, kerkmeestersrekeningen 1666, fol. 85, 1692, fol. 105, 1717-1719, fol. 149, bijlagen 1741.
83 Archief kerkvoogdij inv.nr. 90, 161, kerkmeestersrekeningen 1694-1695, fol. 117, 1751-1753, fol. 298.
84 Archief kerkvoogdij inv.nr. 88, 103, 108, 143, 144, kerkmeestersrekeningen 1693, fol. 105 (nieuw zijden tafelkleed), 1707-1708, fol. 131 (borduren stadswapen), 1712-1713, fol. 148 (drie geborduurde kussens), 1715-1717, fol. 214 (geborduurd kussen), 1717-1719, fol. 148 (groen laken voor tafelkleed).
85 Van Keppel (1905), 101.
86 Van Goor (1744), 83-84.
87 Archief kerkvoogdij inv.nr. 106, kerkmeestersrekeningen 1711-1712, fol. 109.
88 Archief kerkvoogdij inv.nr. 57, kerkmeestersrekeningen 1656-1657.
89 Archief kerkvoogdij inv.nrs. 279 en 290, kerkmeestersrekeningen en kwitanties 1717-1725 (kwitantie 1719) en 1741 (bestek voor het witten 12-6-1741).
90 Archief kerkvoogdij inv.nr. 698 en Supplement 1974 nr. 1, Register der zitplaatsen in de Groote Kerk 1857; Notulen kerkvoogden 1891-1903, sub 6-9-1894.

91 Archief kerkvoogdij inv.nrs. 161 en 296, kerkmeestersrekeningen 1751-1753, fol. 296; bijlagen 1751-1753 (kwitantie voldaan d.d. 12-12-1752). Norbertus Geraert de Jong, in 1736 vermeld als ‘stoeldraeyer’ te Breda, werd op 17-12-1768 begraven in de Grote Kerk (gegevens database Stadsarchief Breda).
92 Het grafregister is gepubliceerd door Kuyck in Taxandria (1895-1903). Voor de vermeldingen: 1901, 129, 134 (officiersbanken); 1901, 133 (commandeursgestoelte); 1903, 250 (commandeursgestoelte); 1903, 252 (advocaten en procureurs); 1902, 63 (luitenantsgestoelte); 1900, 63 (Latijnse school); 1899, 116-118 (arm- en weeskinderen).
93 Archief kerkvoogdij inv.nr. 299, bijlagen 1757-1759 (bestek Davaux); Van den Ende (1972), 88.
94 Vriendelijke mededeling Matthijs Burger.
95 Archief kerkvoogdij inv.nr. 171, kerkmeestersrekeningen 1771-1773, fol. 426.
96 Uit een handschrift *Dagverhaal [...]* bewaard in het Stadsarchief Breda en geciteerd door Holleman (1953), 160. Zie ook Bergman & Spruit (1993), 174.
97 Beweerd door Mijnssen en ontzenuwd door Holleman (1953), 161 noot 4, 162. Zie ook hoofdstuk 5, noot 38.
98 Bergman & Spruit (1993), 174 (hospitaal); Anoniem (1956), 2424 (paardenstal); Van den Ende (1989), 18 (kazerne).
99 Archief kerkvoogdij inv.nrs. 184 en 316, kerkmeestersrekeningen 1797-1799, fol. 50; bijlagen 1797-1799 (lijst met aantallen verkochte borden, met namen van opkopers en opbrengsten). Het bedrag exclusief harnassen en helmen was 151 gulden en 8 stuivers. Zie ook Van Boven (1987), 17.
100 Archief kerkvoogdij inv.nr. 316, bijlagen 1797-1799.
101 Van den Ende (1989), 18.
102 Anoniem (1956), 2424; voor een verslag van het bezoek wordt verwezen naar de Staatscourant van 6-9-1814.
103 De Lepper in Oranjeboom (1977).
104 Opschrift: ‘Eer-digt / ter gedagtenis / en geleegentheid van de / Nationale Synode / gehouden tot Dordrecht in den jaaren / MDCXVIII & MDCXIX. / Opgedraage aan Elias Johannes St. Martin’. Onderschrift: ‘door Balthazer Berns’. Handschrift met pen en versiering in rode en groene verf op papier, 105 × 71,5 cm, met houten lijst. Het bord is thans in depot opgeslagen.
105 Van Boven (1987), 5, 18.
106 Geciteerd uit Van den Ende (1973), 174.
107 Archief kerkvoogdij inv.nr. 730, Ingekomen en uitgegane stukken, sub nr. 152 (brief van de minister 18-11-1836), 154 (brief K.M.A 27-9-1837), 156 (beschikking 19-6-1837).
108 Archief kerkvoogdij inv.nr. 730, Ingekomen en uitgegane stukken, sub nr. 149 (begroting).
109 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, sub vergadering 6-2-1863.
110 Archief kerkvoogdij inv.nr. 698.
111 Van Swigchem (1984), 121.
112 Burger & Van Swigchem (1996), 11.
113 Mulder (1902), 276.
114 Craandijk (1886), 147, maakt in het koor melding van ‘een kleinen preekstoel [= het voorschot van de Prinsenbank?] en de eikenhouten betimmering [= achterschot] van de voormalige “prinsenbank”’, waarmee niets anders dan een het zelfde meubel bedoeld kan zijn.
115 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 100, 103, 104 (vergaderingen 6-8-1858, 28-12-1858, 2-2-1859, 15-2-1859, 22-2-1859; Van Swigchem (1984), 299.
116 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 104 (vergadering 22-2-1859).
117 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 106 (vergadering 4-5-1859).
118 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 11, 16 (vergaderingen 24-1-1846 en 25-9-1846).
119 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 1 (vergadering 29-7-1844: besluit verkoop). Voor kroon en synagoge zie Kalf (1912), 143 (datering einde XVII), en Brekelmans (1985), 162. De kroon wordt vermeld in de Inventaris van de roerende goederen van de Markendaalse kerk uit 1714 (‘1 koperen kroon’) (Archief kerkvoogdij inv.nr. 919).
120 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 58 (vergadering 21-1-1853); Van Swigchem (1984), 299.
121 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 116 (vergadering 29-1-1861). De lampen zijn van geelkoper met melkglazen kapjes en hebben een diameter van ca. 120 cm; zie Inventarislijst Nederlandse Hervormde Kerk Drimmelen (1982), nr. 14.
122 Archief kerkvoogdij inv.nr. 728, Notulen kerkvoogden 1844-1874, 104-109 (vergaderingen 2-2-1859 tot en met 29-10-1859).
123 Archief kerkvoogdij, Supplement 1974 nr. 1, Notulen kerkvoogden 1891-1903, sub 5-9-1895. Bevreemdend is dat er sprake is van de ‘nieuwe’ staande gasornamenten bij de preekstoel.
124 Archief kerkvoogdij, Supplement 1974 nr. 1, Notulen kerkvoogden 1891-1903, sub 29-7-1894.
125 Archief kerkvoogdij, Supplement 1974 nr. 1, Notulen kerkvoogden 1891-1903, sub 6-9-1894.
126 In een advertentie in het *Maandblad van de Vereeniging van kerkvoogdijen in de Nederlandsche Hervormde Kerk*, 1937, 6, werden 80 stoelen en 8 lange banken te koop aangeboden.

127 Breda, GA, Archief der Secretarie Gemeente Breda inv.nr. 1-3/4-3145: Brief Ministerie van Binnenlandse Zaken aan B&W Breda, 1874.
128 Archief kerkvoogdij, Supplement 1974 nr. 1, Notulen kerkvoogden 1891-1903, sub 7-12-1893.
129 Archief kerkvoogdij inv.nr. 476, rekeningen 1900-1906, sub 1903 uitgaven onderhoud: 'reparatie banken choor'. De aard van het herstel is onbekend; Nijs ontving in hetzelfde jaar een betaling van 12,50 gulden voor 'reparatie knielbankjes' en 3,30 voor die 'der kopjes', welke kopjes vervolgens door Kannemans geschilderd werden.
130 Kalf (1912), 75, vermeldt niet wanneer het hek is verwijderd, maar uit zijn bechrijving blijkt dat het recentelijk gebeurd moet zijn.
131 Anoniem in *De Prins* (1903), 463.
132 Mulder (1902), 276, 283.
133 Zie met name Van Keppel (1904).
134 Archief kerkvoogdij inv.nr. 476, rekeningen 1900-1906, sub 1902 uitgaven: 333 gulden aan drukker Corn. Immig & Zoon en 70 gulden aan fotograaf F. Reissig.
135 Archief kerkvoogdij inv.nr. 476, rekeningen 1900-1906, sub 1903 buitengewone ontvangsten: 2307 verkochte entreekaartjes à 25 cent, in totaal 472 (446 + 26) exemplaren van de Gids à 30 cent en 35 foto's van de muurschildering (de ontdekte Annunciatie) à 50 cent; twee opnamen daarvan waren in hetzelfde jaar voor 4 gulden gemaakt door de fa. Stutz.
136 Van Haastert (1986), 78.
137 Breda, GA, Archief kerkvoogdij inv.nr. III-130-1, notulen vergadering Restauratiecommissie 19 november 1930.
138 Van Haastert (1986), 48-49; IJsseling (1969), 38.
139 Van Swigchem (1996), 10; Van Haastert (1986), 73. De diaconiekamer, een onooglijk bouwsel met raampjes aan de kant van de kooromgang, is te onderscheiden op de achtergrond van een oude ongenummerde RDMZ-foto van het Tiengebodenbord.
140 Van Haastert (1986), 69.
141 Anoniem (1956), 2424.
142 Anoniem (1938), 144.
143 Van Haastert (1986), 75.
144 Van Haastert (1986), 67; Steenkamp (1937), 195-196; Bakker (1937), 350-352 (met plattegrond).
145 Zie noot 126.
146 Van Haastert (1986), 44.
147 Van Boven (1987), 26-27; IJsseling (1969), 39.
148 Van Haastert (1986), 78-79.
149 Anoniem (1956), 2424. Een foto van het ingepakte grafmonument in Van Haastert (1986), bijlage met artikel Maurits van Rooijen, 'Grote Kerk', *Bredase Krant*, 28-5-1986.
150 Anoniem (1956), 2424; Van Haastert (1986), 48.
151 Steensma (1982), 13-15.
152 Anoniem (1956), 2423-2424.
153 Van Haastert (1986), 67.
154 Anoniem (1956), 2424-2425.
155 Bardet (1956), 53. Zie ook Anoniem (1956), 2422.
156 Van Haastert (1986), 65; Bardet (1956), 53.
157 Van Haastert (1986), 66.
158 Archief restauratiecommissie Grote Kerk inv.nr. 136, stukken betreffende de restauratie van een drieluik, wapenbord en tekstbord 1963-1970.
159 IJsseling (1984), 52; Steensma (1981), 75.
160 Van Haastert (1986), ongepagineerde bijlage met interieurfoto Niervaertkapel met Las Lanzas; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 24 (ruiterstandbeeld).
161 Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 70. Een neogotisch Ceciliabeeld, afkomstig van het Anneessens-orgel (1883) in de gesloopte Barbara-kathedraal, bevindt zich nog steeds in depot van de kerk.
162 Van de Garde (1992), 10-11. Met dank aan Walter van de Garde voor aanvullende informatie.
163 *Kerk in de Markt*, uitgave Stichting Grote of Onze Lieve Vrouwekerk, jaargang 1, nummer 1, juli 1991; Van de Garde (1992), 12, met afbeeldingen van het beeldhouwwerk.
164 Ten behoeve van de restauratie schreef hij twee nota's: Burger & Van Swigchem (1996); Van Swigchem (1996).
165 De borden zouden volgens de huidige liturgische opvattingen niet in de richting van de eredienst gekeerd mogen worden. Aldus *Verslag van de 7e bijeenkomst van de klankbordcommissie van de Stichting Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda op 2 juli 1996*, sub punt 5.
166 Van de Garde (1992), 3; *Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda. Cultuurhistorisch monument en/of Cultureel Centrum. Beleidsnotitie voor het gebruik van de Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk*, nota van de Stichting Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk, januari 1996, 10.
167 Archivalia: Stadsrekeningen 1594-1595, fol. 172; Archief kerkvoogdij inv.nr. 41, 88, 144, 728, supplement 1974 inv.nr. 1, kerkmeestersrekeningen 1640-1641, 1693, 1717-1719, notulen kerkvoogden 1844-1874, 1891-1903.

168 Literatuur: Van Goor (1744), 83; Gids (1902), 22-23; Kalf (1912), 87, afb. 57; Van Dooren (1977), 239; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 78, 80-84; Gooskens (1985), 63 (afb. aquarel); Van Haastert (1986), 71-72; Van de Garde (1992), 10; Van der Pol (2001), 227, 254-255.

169 De naamlijsten liggen thans opgeslagen op de zolder boven de kapittelruimte. Het betreft vier met pen op papier geschreven lijsten (formaat ca. 74 × 91 cm) met de namen en data van alle Bredase predikanten, ouderlingen en diakenen sedert de Reformatie. Te oordelen aan het handschrift zijn de oudste twee exemplaren uiterlijk in het midden van de achttiende eeuw opgesteld. Het papier, dat in de loop der eeuwen veel geleden heeft, is recentelijk gerestaureerd en van aluminium lijsten voorzien.

170 Deze haardplaat is volgens zeggen oud bezit van de kerk en kan niet oorspronkelijk voor de kapittelzaal bestemd zijn geweest, die tot in het begin van de twintigste eeuw een niet afgebouwde en nimmer ingerichte ruimte was. De haardplaat zal met de komst van een kachel in de consistoriekamer zijn afgedankt en elders in de kerk zijn opgeslagen.

171 Het formaat is nagenoeg gelijk (hoog 100 cm) aan dat van het recentelijk aangeschafte exemplaar. In de cartouche midden onder is een monogram of jaartal aangebracht, dat door slijtage en afbrokkeling onleesbaar is geworden. Een identiek exemplaar met het monogram HS bevindt zich in een klooster te Aerdenhout, een verwant exemplaar in de consistoriekamer van de Hervormde Laurentiuskerk te Ginneken.

172 Olieverf op doek, afmetingen 92,5 × 74,5 cm, lijst 115,7 × 93 cm. Gesigneerd links boven ‘I Schouman f 1856’. Inscriptie aan de achterzijde: ‘Weleerw. Zeer Gel: Heer W. van Wetering beroepen Predikant te Leyden geschilderd door I. Schouman 1856’; op plakker: ‘Eigendom van Prof. Dr. W. van Iterson Sassenheim’. Van Iterson was waarschijnlijk een kleinzoon van de geportretteerde, zie *Biografisch Woordenboek van Nederland*, I (1979), 271. Het portret wordt vermeld in de catalogus van 1949 vam het Stedelijk Museum De Lakenhal te Leiden, zie Wright (1980), 419.

Voorslag, beiaard en trommelspeelwerk*

Jacques Maassen

De eerste voorslag (1503), de tijdsaanduiding hoorbaar gemaakt

Luidklokken zijn altijd bij uitstek het middel geweest om een grote groep mensen van iets op de hoogte te brengen. Zo gebeurde dit ook in het laat-middeleeuwse Breda. Of het nu kerkelijke of wereldlijke zaken betrof, het sociale leven van de burgerij werd door klokkenklanken geregeerd. Zo dienden de luidklokken als communicatiemiddel om iedereen op de hoogte te brengen van het openen en sluiten der poorten, van alle belangrijke kerkelijke en wereldlijke gebeurtenissen, van brand en onraad. Andere luidklokken, in verbinding staand met het uurwerk, gaven de tijd aan door middel van op de speeltrommel geprogrammeerde melodieën voor het uur, het half uur en de kwartieren. ‘Er was één geluid,’ schreef Huizinga, ‘dat al het gedruisch van het drukke leven steeds weer overstemde, en dat, hoe bont dooreenklinkend, toch nooit verward, alles tijdelijk ophief in een sfeer van orde: de klokken. De klokken waren in het dagelijksch leven als waarschuwende goede geesten, die met bekende stem dan rouw, dan blijdschap, dan rust, dan onrust kondigden, dan opriepen, dan vermaanden. Men kende hen bij gemeenzame namen: de dikke Jacqueline, klokke Roelant; men wist de betekenis van kleppen of luiden. Men was ondanks het overmatig klokgelui niet verstompt voor den klank.’[1]

De geschiedenis van de luidklokken in de Bredase toren is het verhaal van gieten en vergieten. Sommige klokken kwamen en hangen er soms nog; andere hingen een tijd, gingen kapot, vielen bij brand naar beneden of werden wegens te weinig kwaliteit in stukken geslagen, waarna de brokstukken tot klokkenspijs voor hun opvolgers dienden.

De eerste luidklokken dateren van 1503 en werden in december in de ‘zandbergen’ gegoten. Zo is de grote klok, Salvator geheten en 10.000 pond zwaar, gegoten op het feest van Sint Lucia (13 december), en zijn Maria Barbara, 6.000 pond, en Sint Jan Evangelist, 5.000 pond, beide gegoten op de dag na Sint Thomas (21 december). De klokkengieter ontving hiervoor zesenvijftig gulden. Acht jaar later, op 12 augustus 1511, werden zes klokken gegoten voor de voorslag, waar later nog twaalf klokken aan werden toegevoegd, volgens Van Goor.[2] Archiefonderzoek heeft evenwel meer gegevens boven water gebracht. Zo is onder andere duidelijk geworden dat de Bredase magistraat al eerder, reeds in 1501, dus tijdens de laatste bouwfase van de toren, met een klokkengieter contact had:

> ‘Item bet. den selve [de waard van De Moren] van 4 quarten verdronken bij enen clockgieter van Zwol opt patroon van de clocken 8 st.’[3]

Naar alle waarschijnlijkheid was bedoelde klokkengieter de beroemde Willem van Wou, die van 1474 tot 1480 in het poortersboek van 's-Hertogenbosch stond ingeschreven en daarna in Kampen was gevestigd. Als (luid)klokkengieter heeft hij vooral werk verricht voor Noord-Nederland en Duitsland. In 1505 giet hij het beroemde, nog steeds grotendeels bestaande gelui van de Utrechtse Domtoren.[4] Uit het contact met Breda is evenwel geen overeenkomst voortgekomen, want 17 april 1503 wordt de stadsbode Cornelis Holtemans naar Simon Waghevens te

Mechelen gestuurd. Waghevens was op dat moment te Brugge aan het werk, dus reisde de bode door. Binnen drie weken is de zaak letterlijk ‘beklonken’, want

> ‘Item gegeven 3e mey [1503] meester Symon den clockgieter die van Brugge te Breda comen was ende hadde aangenomen die 4 clocken te gieten van sijn tergelt 4 Rgl.’[5]

Waghevens had echter een probleem: hij had al een afspraak met de stad Valenciennes. Breda had haast en zond op 19 mei de bode Thyssen met het verzoek Mr. Simon de

400 De letters op deze foto van de toren (zie afb. 28) verwijzen naar de belangrijkste ruimtes:

A Ruimte ter hoogte van het kerkedak waar de luidtouwen hangen.
B De tweede geleding van de toren, tussen de 40 en 60 meter hoogte en herkenbaar aan de galmborden in de vensters, is de ruimte waar nu nog één luidklok hangt (Bes^{0}, tevens basisklok van de beiaard én uurslagklok). Het aantal luidklokken is in vroegere eeuwen groter geweest, tot ongeveer zeven toe. Luidklokken bewegen wanneer zij worden aangetrokken en hebben dus een speciale stoel nodig waarin voor het bewegen voldoende ruimte is.
C Ter hoogte van de derde geleding bevindt zich een achthoekige ruimte met daarin het trommelspeelwerk bedoeld voor de automatische beiaard (Addicks, 1907), de restanten van het oude uurwerk (Pieter van Roy, Gent 1695), en alle toebehoren tot het moderne uurwerk (Eijsbouts, computergestuurd vanuit een schakelbord). Deze kamer was vroeger het domein van de torenwachters. Vanaf de nabije trans (op 60 meter hoogte) keken zij uit over stad en ommelanden.
D Op circa 63 meter hoogte is de octogone klokkenhal te vinden met daarin alle toebehoren van de handbespeelbare beiaard: er hangen 48 van de in totaal 49 beiaardklokken die via een uitgebreid dradenstelsel vanuit het klavier worden bespeeld. Alle beiaardklokken zijn stilhangend, dat wil zeggen dat ze geen kroon hebben en direct met hun bovenkant in de houten balken zijn geschroefd. De huidige stoel dateert van de laatste ingrijpende restauratie (1977) en is gemaakt van frans eikenhout.
E Aan de buitenzijde van de klokkenhal bevinden zich de vier wijzerplaten Het middelpunt hiervan is exact op de hoogte van het beiaardklavier.

vrijheid te geven om Breda ter wille te zijn.[6] Nadat dit was geregeld, werd bode Cornelis Holtemans weer op pad gestuurd. Met hem kochten burgemeester Jan van Bruheze en kerkmeester Jan van den Putten op de Antwerpse Bamismarkt van 1 oktober 1503 voor 12.000 pond aan koper en 353 pond aan tin. Hiervan werden eind december vier klokken gegoten, dus één meer dan Van Goor meldt. Van twee van deze klokken zijn de opschriften bekend. Want toen ze in 1625 uit de toren werden gehaald, omdat ze gescheurd waren en hergoten dienden te worden, zijn ze door notaris Jan Naggers uitgebreid beschreven:

'doen men schreef 15 hondert (daer tusschen beyde een lelieken) en drie, daer in was besloten (volgende daernae een staende leeuw) werd ic Maria niet verwondert (daer tusschen beyde een leeuw) van Symon Wagiciens onverdroten (tusschen beyde een roosken) dys net gegoten (daer doen volghende een vliegende draeck). Daer beneden, die quaet seydt al eer hij quaet siet al swege hij stille hij en verbeurde nyet. Ende op deen zijde de wapen, soo men meent van den grave van Nassau metten gilden vlies onder aen hangende ende op dander zijde een vyerstael met twee pylen daerdoer.
Ende op dander clock, zijnde de cleynste, stont: Ick ben barbara reen, die certeen om een versterken, die alleen in allen weën deser kerken, Symon Wagiciens anno 1500 en dry. Daernae stont een vliegende draeck. Leeger stont: tontie leer ick die werelt kinnen want ick bedroch vande in vele dingen. Daer op beseyden aen, een dobbelen arent (dan deen hooft scheen nyet wel int gieten gebrst te syn) in eenen schilt, boven den schilt een conincx croone.'[7]

De vrije vertaling luidt: 'In 1503 werd ik, Maria, door Simon Waghevens zonder drukte en vakkundig gegoten. Wie kwaad spreekt voordat hij het ziet, indien hij gezwegen had deed hij minder kwaad'. En op de kleinste klok stond: 'Ik ben de schone Barbara die iedereen zeker sterker maakt die hier ter kerke gaat. In kwade tijden leer ik de wereld kennen, want ik zie overal de bedrieglijkheid.' Wanneer op 7 april 1625 twee van de beschreven klokken uit de toren worden gehaald is de historie compleet.[8] De Maria-klok, met het wapen van Engelbrecht II, is de op één na grootste klok zoals door Waghevens in 1503 gegoten. Barbara functioneerde als poortklok; met het gekroonde wapenschild met de dubbele adelaar wordt het wapen bedoeld van keizer Maximiliaan I van Oostenrijk.[9] Op basis van het gewicht kunnen de toonhoogten der klokken gesteld worden op c^1 en e^1.

De Waghevens-klokken zijn luidklokken geweest: klokken die aan een luidas waren bevestigd en die door de luiders in een schommelende beweging werden gebracht. Luidende klokken hebben ruimte nodig; deze werd gevonden in de derde torengeleding, op circa veertig meter hoogte, van buiten herkenbaar aan de galmplanken. De luidkoorden hingen tot op de verdieping daaronder en daar bevonden zich dan ook de luiders.

Behalve de luidklokken moeten er ook voorslagklokken aanwezig zijn geweest. De stadsrekeningen van juni 1513 melden namelijk een betaling aan 'Claeus van der Laeck orlogemeester van dat hij gemaeckt ende onderhouden heeft den voirslag van der clocken.'[10] Voorslagklokken zijn stilhangende klokken, elk met een hamer aan de buitenzijde, bedoeld om er een melodie mee ten gehore te brengen, voorafgaande aan bij voorbeeld de uurslag. Deze voorslag was geprogrammeerd op een trommelspeelwerk dat zijn commando tot spelen kreeg van het uurwerk. Het uur- en speelwerk moet zich in de uurwerkkamer bevonden hebben, direkt onder de hal voor de (speel)klokken, op circa 60 meter hoogte (afb. 400).

Uit alle bronnen wordt duidelijk dat Breda in het begin van de zestiende eeuw luidklokken had en dat een torenuurwerk was geïnstalleerd met daaraan gekoppeld een mechanisch systeem van tijdsaanduiding door middel van speelklokken. Na Bergen op Zoom (1484) en 's Hertogenbosch (1505) was Breda de derde stad in het noorden van Brabant die een tijdsaanduiding via uurwerk en voorslag invoerde.

De volgende voorslagen (tot 1685)

In de honderzeventig jaar die volgen op de aanschaf van de eerste voorslag werd het aantal klokken in de toren voortdurend aangevuld. Soms werden oude klokken vervangen omdat ze gebarsten waren, soms wilde de magistraat gewoonweg nieuwe en betere (grotere) klokken en werden daartoe de oude klokken als klokkenspijs ingeleverd. Soms haalde men klokken uit andere torens, zoals het achttal dat in 1597 door stadstimmerman Francois Cornelisz in de toren werd gehangen op grond van een advies dat Francois Mote, beiaardier van Gorinchem, al in 1591 had gegeven. De

klokken waren afkomstig uit het klooster Sint-Catharinadal, de Sint-Janskapel, het klooster van de Zwarte Zusters, het gasthuis (elk twee stuks) en het Begijnhof. Bij deze werkzaamheden was ook de Haagse uurwerkmaker Jan Canssens betrokken. Hij was daartoe door de magistraat uitgenodigd in verband met de samenstelling van de nieuwe voorslag en de aankoop van een beter uurwerk.

Duidelijk bij dit geheel is de signatuur van de stad: Breda is sinds 1590 in Staatse handen en dus dienden klokken te worden gebruikt ten dienste van de voorslag in plaats van hun oorspronkelijke paapse functie. Precieze gegevens over de muzikale aard van het geheel ontbreken overigens.

Op vijf juni 1625 komt Breda weer in Spaanse endus Roomse handen[11] en per december van dat jaar worden een nieuwe beierman en koster aangesteld, Alfonso van Diepenbeeck en Anthony Brekeniers.[12] Enkele jaren later doet een nieuwe zangmeester (phonascus) zijn intrede, niemand minder dan de componist Herman Hollanders. Hij zal gedurende het gehele Spaanse Interregnum (1625-1637) in dienst van de Grote Kerk blijven.[13] Als zangmeester was Hollanders waarschijnlijk ook betrokken bij het maken van de selectie (en het arrangement) van de melodieën voor het automatisch beiaardspeelwerk.

Tot de veranderingen van 1625 behoort ook de aanschaf van vijf nieuwe luidklokken. De onderhandelingen en het tekenen van het contract met Peter de Clerck vinden al in november van hetzelfde jaar plaats, respectievelijk te Mechelen en Antwerpen.[14] Nieuwe klokken zullen de twee gebarsten oude klokken vervangen, daterend uit 1503. In twee maanden wordt de klus geklaard, want 30 maart 1626 hangen de oude klokken nog in de toren en worden ze daar op verzoek van genoemde pastoor Vrancx beschreven, zoals reeds geciteerd, door notaris Naggers, en op de eerste dag van juni kunnen ze al worden gewijd. In de tussentijd worden ze de toren uitgehaald (7 april) en stukgeslagen; (tot begin mei) te Oosterhout, Princenhage en Dongen wordt het hout gekocht voor het vuur in de klokkengietersoven. Tevens koopt de magistraat extra koper en tin want de brokstukken van de oude klokken zullen niet genoeg nieuw brons opleveren. Ook worden oven en werkplaats voor de klokkengieter gebouwd.[15] Bij de wijding ontvangen de klokken de namen Maria, Barbara, Josue, Maria en Anna. De gewichten en daarbij behorende tonen zijn achtereenvolgens 4600 pond (circa toon c^1), 2300 pond (circa toon e^1), 383 pond (circa toon d^2), 280 pond (circa toon e^2) en 147 pond (circa toon gis^2). Omdat de oven er toch is giet de klokkengieter meteen ook enige klokken voor andere locaties, onder andere de Sint-Joostkapel en het gasthuis. Enkele jaren later levert Peter de Clerck drie kleine klokjes aan de Markendaalse-kerk; deze klokken komen dan evenwel rechtstreeks uit zijn gieterij te Mechelen.[16]

Een nieuwe grote Bom, 1667

Van der Aura (1894), die mogelijkerwijs teruggrijpt op de geschriften van Van der Male (van 1676 tot 1701 proost van het klooster van Sint-Catharinadal), schrijft dat te Breda reeds in de zestiende eeuw een grote klok aanwezig was, de ‘grote Bom’ of ‘Roelant’ genaamd.[17] Het opschrift op deze klok zou zijn geweest:

> ‘DIE TOT BREDA IN VREUCHT WIL LEVEN DIE MOET DE VROUWEN DE OVERHANT GEVEN’

Aan de andere zijde van de klok stond:

> ‘MIJN NAAM IS ROELANT
> ALS ICK LUY AAN EENEN KANT DAN IS TOT BRED A ALLARM OF BRANT ALS ICK GA AAN BEYDE SIJDEN DAN IS BRED A IN GROOT VERBLYDEN’

Mogelijk was ook deze Bom een van de luidklokken uit 1503. In ieder geval werd hij in 1667, omdat hij was gebarsten, vergoten door Claudius Humbloet en Johannes Lefèvere, luidklokkengieters uit Antwerpen. Zij waren overigens tweede keus, maar wel veel goedkoper dan de Middelburgse klokkengieter Johannes Burgerhuys, die in april 1667 door de kerkmeesters werd benaderd en die bij hen zes stuivers per pond klokspijs bedong.[18] Aangezien het tekenen van het contract (twee stuivers per pond!) en de uitvoering van het werk plaats vonden in de maanden juli tot en met september - de tijd dat te Breda de onderhandelingen werden gevoerd ter beëindiging van de tweede Engelse oorlog, resulterend in de Vrede van Breda - ligt de veronderstelling voor de hand dat men de klok heeft willen herstellen om de festiviteiten rond de proclamatie van 6 september extra luister bij te zetten.[19]

401 Rekening van Melchior de Haze aan Breda. Breda, GA, B72, bijlagen stadsrekeningen 1685.

> ‘Ende sal alle teslve alsoo geeffectueert moeten werden binnen der tyt van 2 maenden, ofte 10 weeken, ende ingevall voor d'eerste reyse 't gieten niet wel en geluckt, sal voorde 2e reyse binnen 6 weeken daernaer wederom moeten geschieden.’[20]

Veel gegevens betreffende het gietproces zijn bewaard gebleven.[21] De nieuwe klok werd, zoals gebruikelijk, gegoten uit de restanten van de oude, aangevuld met enig nieuw materiaal. Het gieten vond plaats op het terrein van de Sint-Joostkapel, waar de kerk een oven en gietkuil gereed had gemaakt. Ook de nodige ingrediënten werden geleverd: engels tin, zeep, spiegelhars, witkwast, haver, stro en gele was. Hieruit kunnen we opmaken dat het gietproces in principe niet veel van het hedendaagse klokkengieten verschilde. De verhoging van het tingehalte heeft tot gevolg dat de uitklinktijd van de klok groter wordt. De witkwast gebruikt men om de kern van de klokkenvorm te bestrijken, enerzijds ten behoeve van de vuurvastheid, anderzijds om een goede scheiding met de valse klok te bewerkstelligen. Deze valse klok bestaat uit gele was en wordt over de (bakstenen) kern aangebracht. De spiegelhars, een mengsel van hars en terpentijn, is bestemd voor zowel de wassen letters van het opschrift als voor de vetlaag op de valse klok. Over de valse klok heen komt een lemen mantel die met haver wordt versterkt. Het stro tenslotte dient om het vuur onder de oven aan te maken.[22]

De nieuwe Bom droeg de wapens van de prins en prinses van Oranje, Willem Hendrik (de latere stadhouder Willem III) en diens voogdes en grootmoeder Amalia. Verder is geen opschrift bekend. Van het materiaal dat overbleef goten Humbloet en Lefèvere in hetzelfde jaar nog twee klokken voor Dongen en Etten (Hervormde Kerk).[23]

Kwam de spreuk in 1667 weer op de klok? Wellicht, maar in ieder geval maakte de torenbrand van 1694 definitief een einde aan de grote Bom en rest alleen nog de tekst.

De beiaard van 1685

Wanneer in 1648 na de vrede van Munster voor Breda een periode van nieuwe economische bloei aanbreekt, is het niet verwonderlijk dat de magistraat na enkele

decennia en naar voorbeeld van andere steden (Enkhuizen 1676, Gouda 1678, Leiden 1679), besluit over te gaan tot de aanschaf van een echt carillon; dus van een reeks zuiver op elkaar afgestemde klokken in plaats van een serie toevallig bijeen gevoegde luidklokken, elk met hun eigen stemming. Genoemde steden behoren overigens tot de laatste die door de beroemde klokkengieters Hemony van een klokkenspel zijn voorzien. Deze klokkengieters gebruikten daarbij, geheel volgens de gewoonte, de oude, vaak valse beiaarden als klokkenspijs. In 1685 was hun (Amsterdamse)

klokkengieterij al jaren in andere handen overgegaan. Maar Breda was traditiegetrouw op het zuiden gericht en zocht daarom contact met Melchior de Haze (1632-1697) te Antwerpen. Deze gieter had toen reeds bekendheid door beiaardleveranties te Madrid (Escoriaal 1674) en Brugge (Halletoren 1676). Het klokkenspel dat Melchior de Haze aan Breda zal leveren was overigens het eerste uit een serie die hij tussen 1685 en 1695 goot. Achtereenvolgens installeerde hij nog beiaarden te 's-Gravenhage, Gorinchem, Alkmaar (2×), Madrid (El Prado), Aranjuez (Spanje) en Salzburg (Oostenrijk).[24]

Aanvankelijk werd een beiaard van vijfentwintig klokken besteld; een maand later volgde een aparte afspraak voor vijf klokken. De benodigde klokkenspijs werd grotendeels zelf geleverd, want de oude klokken werden naar Antwerpen vervoerd, met uitzondering van 'de grote Bom' en de 'oude uyrklock' die in de toren bleven. Het contract luidde:

> 'Den onderschreven bekent veraccordeert te sijn met de Edele Achtbare Heeren van Magistraat van Breda, over de aude klocken vanden beyaert ofte klockspel al hier, dewelke mij sullen gelevert worden in de balance ofte wage van Antwerpen; ende daer vooren sal ick betalen tot 9 st. het pondt, binnen den tyt van 6 maenden naer de leveringe.
> Ende daer tegen sal ick leveren 25 nieuwe klocken waer van ick zal leveren het kleynste octaaf, bestaende in 13 klockens dat presentlyck leyt in Schravenhage ten huyse van Mr. Libertus van der Burgh, horologiemaker, ende dat terstont soo haest ick in Den Hage sal wesen ofte volgens de ordre van de Edele Achtbare Heeren. Daerenboven noch 12 klocken leeger, bestaende in dese naervolgende toonen C C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A, B, H, dewelke oock allemael sal leveren inde balance ofte wage tot Antwerpen, tot 20 st. het pondt, binnen den tijt van 5 ofte 6 maenden ofte eer. Ende die sullen wegen omtrent 3600 ponden alle de 25 clocken t'samen.
> Oock sal allen dese klocken leveren oprecht goet accoort ende van goede harmonie ende sal deselve goet houden jaer en dagh voor scheuren ende breuke.
> Daerenboven sal verobligeert blijven de gewigten van de hamers ende klepels precies over tegeven aen de horologiemaker, om deselve alsoo yder naer sijn proportie te maken.
> Tot welken eynde desen is onderteekent van wedersyde, desen 4den july 1685, in Breda, Melchior de Haze, Contrewaerdijn van Sijne Majesteits Munte in Antwerpen ende carrilliongiter.' (afb. 401).[25]

Levering en plaatsing gebeurden in 1686.[26] Alexander van der Steen werd benoemd tot beiaardier en uurwerkmaker. De beiaard werd voor tweederde door de magistraat betaald, de rest voldeden de kerkmeesters. Dit kwam het stadsbestuur overigens op een scherpe berisping te staan van prins Willem III, die als Heer van Breda de aanschaf als een verspilling van overheidsgelden beschouwde.[27] Mede dankzij het goede werk dat De Haze te Breda leverde, zou hij enkele jaren later ook een opdracht krijgen voor een nieuwe beiaard in Gorinchem.

De brand van 11 mei 1694

Brandjes zijn in de geschiedenis van de Bredase toren een aantal malen voorgekomen. Toen op 25 april 1591, ter gelegenheid van het bezoek van prins Maurits, door beierman/klokkensteller Peeter Henricx, torenwachter/trompetter Lancelot en twee anderen de lantaarns op de toren werden aangestoken en de klokken geluid, moet er iets zijn misgegaan. Het begin van een brand kon evenwel snel worden geblust.[28] Ook in 1602 (blikseminslag) en 1681 ontkwam de toren ternauwernood aan brand.[29]

Over de brand van 1694 zijn we beter geïnformeerd. In de vroege morgen slaat de bliksem in de toren waarna de gehele spits in vlammen opgaat; wanneer ook de vloer van de verdieping eronder door de hitte is aangetast, vat de klokkenstoel vlam. Uiteindelijk storten de speel- en luidklokken naar beneden, aldus Van Goor.[30] Aanvullende informatie kan worden gevonden in het enkele jaren eerder geschreven handschrift van Adam van Broeckhuysen, de man die zo een belangrijke rol zal spelen bij het tot komen van de nieuwe beiaard van 1723:

> ‘Tegen half tien werd besloten, de vlammende torenbekroning, waarvan de vonken en brandende brokstukken zich op de wind verspreidden, met een kanon af te schieten, in de hoop een stadsbrand te voorkomen. Maar twee maal werd mis geschoten en men staakte het experiment. De ondergang van de stad werd gevreesd, de stadspoorten werden gesloten, het ganizoen in staat van alarm gebracht en op de wallen geposteerd om “het graauw” van buiten de stad, dat belust zou kunnen

402 Klokje van Mechior de Haze (Breda's Museum inv.nr. S735). Het klokje heeft een onderdiameter van 16 cm en een hoogte van 11,5 cm. Omdat het geen kroon heeft, en dus direct aan de balk bevestigd was betreft het hier een beiaardklokje (foto RDMZ, 2001).

> zijn op plundering van brandende huizen, te kunnen weren. De beiaard, zijn voorspel van tien uur beginnend, stortte spelend neer en meteen viel de grootste klok, de Bom of Roelant, die in 1667 was vergoten en ruim tienduizend pond woog, in de torenhal of de kerk neer. Maar de kerk werd door samenwerken van honderden mensen gered. Tegen de volgende middag pas doofde de brand, 'de toren was een holle stompe koker tot beneden toe uijtgebrand.'[31]

Twee dagen na de brand krijgt torenwachter Dierck van Zanten de opdracht het dagelijks gelui van ochtend-, middag- en avondklok te vervangen door trompetspel.[32] De trompetsignalen van de drie dagdelen dienden elk muzikaal verschillend te zijn en daardoor afzondelijk herkenbaar:

> 'Is geresolveert dat den thoornwaghter door het steecken van de trompet drymael des daeghs tijcken te geven namentlyck op het sluyten ende ontsluyten van de poortclock ende des middaeghs ten 12 uren, mitsgaders des Sondaeghs op het luyden der kerckklock, sullende op het eerste, tweede ende derde geluyt eenige distinctie werden gemaeckt.'[33]

De beiaard van De Haze heeft dus niet meer dan acht jaar dienst kunnen doen. Behalve de Bom gingen ook de andere luidklokken verloren. De restanten van de luid- en beiaardklokken werden in de kerk opgeslagen.[34] Eén klokje is de dans ontsprongen en bevindt zich thans in de Sint-Joostkapel, als bruikleen van Breda's Museum:

> MELCHIOR DE HAZE ME FECIT, ANTWERPIAE 1684

Meteen na de brand ontstond het plan om van de klokkenresten nieuwe klokken te laten gieten en binnen een maand werd een concept-contract opgemaakt met de luidklokkengieter Passchier Melliaert uit Antwerpen.

> 'Is bij de heeren van de magistraet goet gevonden ende geresolveert, dat de 5 luyklocken, mitsgaders de uer ende halff ure clocken sullen werden gegoten ter swaerte als hier nevens in margine staet gespecificeert.

de groote clock	8000.0
de tweede	6000.0
de derde	4000.0

de vierde	3000.0
de vijffde	2500.0
de ure	2500.0
de halff ure	1300.0
	_____
	27300.0'[35]

Melliaert lijkt al eerder in Breda werkzaam te zijn geweest, want in Breda's Museum bevindt zich een klokje met een jaartal van vóór de brand:

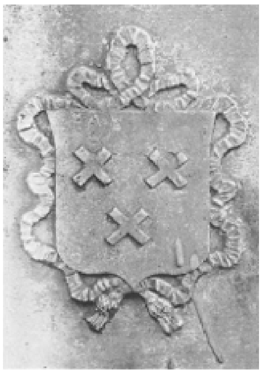
PASCHASIUM MELLIAERT ME FUDIT BREDA 1693.

Dit klokje hing in een kraan aan de haven van Breda om te luiden (of kleppen?) voor de arbeiders van het gilde der ‘kraan- en sleeperskinderen’. Het draagt de wapens van schepen Gosuin van Bernaige en Cornelia van der Steen.[36]

Nog voordat de torenspits (met enige veranderingen) was herbouwd, waren er al zeven klokken opgehangen: vijf om te luiden, alsmede een uur- en half uurklok. Van Goor meldt dat Willem III, inmiddels stadhouder-koning, aanzienlijk bijdroeg aan de restauratie van de in 1694 door de brand verwoeste bovenste torendelen.[37] Ten aanzien van de klokken klopt dat zeker, want de grootste der luidklokken (thans nog aanwezig) draagt diens naam (afb. 402):

WILHELMUS III D.G. MAGNAE BRITTANIAE REX BARO(N) IN BREDA
FIDEI DEFENCOR ANNO MDGXC
PASCHASIUS MELLIAERT ME FUDIT ANNO MDCXCV

Ook de vierde klok uit de reeks is thans nog aanwezig. Hij wordt gebruikt als half uurslag én als beiaardklok, en heeft de namen van de magistraat als opschrift:



403 Het stadswapen van Breda op de Melliaertklok die thans fungeert als half uurslag én beiaardklok (es1) (foto RDMZ, 2001).

> PAULUS SNELLEN, CORNELIS VINGERHOETS
> CORNELIS VEREYCK GOSUYN VAN BERNAIGE
> PASCHIER MELLIAERT HEEFT MEY GEGOTEN IN BREDA ANNO
> 1694 (afb. 403-404)

Het zijn niet de geringste namen die hier bijeen waren gebracht: een regent van het weeshuis en oud-burgemeester (Snellen), een kerkmeester en oud-schepen (Vingerhoets), een oud-schepen (Vereyck) en een burgemeester (Van Bernage)! Op de thans verdwenen Melliaert-klokken kwamen voorts de namen voor van drossaarts, stadhouder, burgemeesters, (oud-)schepenen, regenten en kerkmeesters.

De nieuwe klokken moeten vóór dinsdag 15 maart 1695 gebruiksklaar geweest zijn, want die dag werd 'haere Con. Mayesteit' (Maria Stuart) vanwege haar overlijden 'overluidt': alle klokken werden die dag drie maal geluid, steeds twee uur lang.[38] Dit luiden stond evenwel in geen verhouding tot de mate van overluiden van haar echtgenoot, stadhouder-koning Willem III in 1702; vanwege diens overlijden op 19 maart, werd vanaf een week later met alle klokken van de stad geluid gedurende negen weken, driemaal daags, twee uur lang. Begin april werd het torentje van de Waalse kerk hiervan uitgesloten, want dat stond op instorten.[39]

De keuring van de klokken werd op 10 september 1695 verricht door Jacobus Zeemans (organist van de Grote Kerk), Alexander van der Steen (beiaardier) en Johannes Swijs, geschut- en klokkengieter te 's-Gravenhage.[40] Het resultaat werd niet meteen goed bevonden, en Passchier Melliaert moest nog jaren wachten voordat hij volledig was betaald; een en ander kon pas door tussenkomst van een advocaat worden geregeld.[41]

De beiaard van 1723-1724

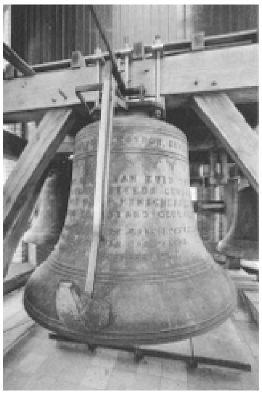
404 Sierrand van de Melliaertklok met toon es1 (foto RDMZ, 2001).

In de beiaardhistorie van Breda is het tweemaal voorgekomen dat een klokkenspel met vereende financiële krachten van burgerij en overheid tot stand kwam. Zowel in 1723 als twee eeuwen later in 1928 werd de burgerij door middel van intekening op vrijwillige basis om een bijdrage gevraagd. De resultaten ervan werden in klokopschriften vastgelegd; vooral in 1723-1724 was een belangrijk deel van de sociale bovenklasse vertegenwoordigd, als we de opschriften tenminste vergelijken met de in Van Goor op diverse plaatsen gemelde lijsten van notabelen.[42]

Wanneer we er vanuit gaan dat de beiaard van 1685 het eerste echte Bredase klokkenspel was (dat wil zeggen, een reeks klokken die doelbewust op elkaar zijn afgestemd, en die daardoor een muziekinstrument kunnen worden genoemd), dan werd in de gemeenteraad van 15 maart 1723 het plan goedgekeurd om tot een tweede klokkenspel te komen. Burgemeester Snellen krijgt de opdracht de in 's-Gravenhage buiten gebruik gestelde trommel van de Sint-Jacobstoren te kopen.[43] Snellen laat vervolgens de aankoop over aan zijn neef Adam van Broeckhuysen, luitenant-kolonel en kapitein van het regiment gardes te voet, die deze tijd te 's-Gravenhage in garnizoen is.[44]

Nadat de aankoop is gerealiseerd, wordt organist/orgelbouwer/uurwerkmaker Jacobus Zeemans belast met de organisatie van de inzameling, overigens op zijn eigen verzoek. Het zal hem geen windeieren leggen, want zijn zoon wordt benoemd tot de volgende beiaardier, en wanneer deze enkele jaren later overlijdt, zal Jacobus zelf de beiaard gaan bespelen.[45] Inmiddels is dan, in 1724, een nieuw carillon van vijfendertig klokken geïnstalleerd door de Antwerpse klokkengieter Willem Witlockx, op basis van vijf nog resterende luidklokken van Melliaert. Witlockx, die van oorsprong uit de Meierij van 's-Hertogenbosch afkomstig was, had zich reeds voor 1690 als instrumentmaker en klokkengieter in Antwerpen gevestigd, en van daaruit beiaarden verzorgd te Oostende (1711), Grimbergen (1715), Aat (1716) en Tienen (1723).[46] Zijn meesterwerk leverde hij in 1730 aan het koninklijk paleis van Mafra (Portugal), een beiaard die thans nog volledig aanwezig is en de fraaiste achttiende-eeuwse beiaard ter wereld genoemd kan worden. De resultaten van zijn Bredase carillon zijn evenwel nog slechts gedeeltelijk zichtbaar, want van de beiaard van 1724 resteren thans maar vier klokken. Eén ervan draagt het opschrift:

> MIJN HEBBEN LAETEN GIETEN NOTS EN PROCUR. CORN VAN BOMMEL / / A.D. BROCKX / / DE WED. P. VOLDERS / / DE WED M. ROOVERS / / L VAN DER BORST HOUDKOOPER / / ER. HEIJBLOM / / I HEESEWYK / / CORN. LEEWERCK / / DE WED I.M. VAN AMERSFOORT / / ANT VAN DER BROECK / / ADR. G. VAN GILSE / / M VAN AMERSFOORT
> GUILIELMUS WITLOCKX ME FUDIT ANTWERPIAE ANNO 1723



405 Witlockx-klok zoals nog in de toren aanwezig (foto RDMZ, 2001).

De totale beiaard bestond overigens uit veertig klokken, want van de zeven Melliaertluidklokken uit 1694-1695 werden er vijf in de beiaard opgenomen (twee gingen er in de smeltkroes). Bij de beiaard behoorde overigens ook een trommelspeelwerk. Deze zeer bijzondere machine wordt hierna beschreven.

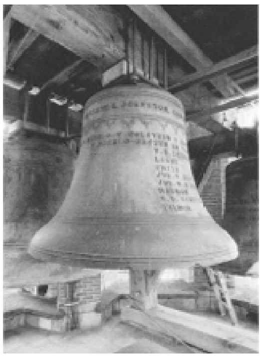
De beiaard van 1929

De tijden veranderen en daarmee ook, op klokkengebied, de muzikale voorkeuren. Dat is duidelijk merkbaar wanneer in 1923 een nieuwe stadsbeiaardier aantreedt. Jac.A. Maassen en de Vereniging Breda Vooruit (de voorloper van de VVV) maken de stad met lezingen en acties rijp voor een nieuw klokkenspel. De oude Witlockxbeiaard voldoet niet meer aan de eisen die de muziek van de twintigste eeuw stelt.[47] Het resultaat is een nieuwe beiaard van de Engelse klokkengieter Gillett & Johnston (Croydon/Londen). Dat de keuze op deze gieter viel, is niet zo verwonderlijk: het zijn twee Engelse klokkengieterijen die in de eerste helft van de twintigste eeuw de toon aangeven. Zo zal Gillett & Johnson in de jaren 1925 tot 1927 beiaarden installeren te Tilburg, 's-Hertogenbosch (Sint-Jan), Almelo en Barneveld, terwijl na Breda nog Enschede, Hilvarenbeek, Oldenzaal, Sneek en Winschoten zullen volgen. Ook de concurrent, Taylor uit Loughborough, levert in deze periode een tiental klokkenspellen aan Nederland.[48]

Het nieuwe spel, en dus Breda's derde beiaard, zal bestaan uit zesenveertig klokken, veertig nieuwe en zes oude. Als klokspijs worden eenentwintig Witlockx- en vijf Melliaertklokken aangeleverd. Dit betekent dat, uitgezonderd de zes oude klokken die in de nieuwe beiaard worden opgenomen (twee van Melliaert en vier van Witlockx), enkele exemplaren (alle van Witlockx) de dans ontspringen. Later worden ze dan ook op andere locaties aangetroffen. Sommige zijn daar zelfs nog steeds aanwezig, waarvan een tiental te Breda. Alle dragen het opschrift: ‘Guillielmus Witlockx me fudit Antwerpiae 1724’. Historische stemmen van de toren zijn aldus op verschillende plaatsen nog steeds te horen:

* DONO DEDERUNT MAGISTRI C. VAN RIETHOVEN, C.L. MONTENS, P.C. MONTENS, P.J. STICKERS, in Breda's Museum (inv.nr. 1040; gewicht 60 kg, diameter 45 cm, toon a2);
* EX DONO L.B. NOORTBERGH MED. Dr. ET THOMAS VAN GOOR, in het Sint-Willibrordusgesticht (gewicht 30 kg, diameter 36 cm, toon d^3);

* ANTONY DE MESTRAE COLLE ME DE[D]IT, in de Waalse kerk (gewicht 21 kg, diameter 31 cm, toon e^3);
* DONO DEDIT D NUS L.F. STICKERS P.R, in huize Tuinzicht te Princenhage (gewicht 17.8 kg, diameter 30 cm, toon f^3);
* ADRIAEN VAN BUERSTEDE HEER VAN NOIRTIER EN RAMEN GEEFT MIJ, in de kapel te Molenschot (gewicht 14 kg, diameter 27 cm, toon gis^3);
* JACOBUS SEEMANS GEEFT MIJ, bij een particulier (gewicht 13 kg, diameter 25 cm, toon a^3);
* ARNOLDUS VAN DER SCHILDE THENENSIS P.B, bij een particulier (gewicht 12 kg, diameter 24 cm, toon ais^3);
* IACOBUS ZEEMANS GEEFT MIJ, bij een particulier (gewicht 12 kg, diameter 23.5 cm, toon b^3);
* ANTONIE DE LANGENS SEIGNr. DE BEAUVESER MA DONNE, bij een particulier (gewicht 10 kg, diameter 21 cm, toon cis^4);
* JACOBUS SEEMANS GEEFT MIJ, bij een particulier (gewicht 9 kg, diameter 20 cm, toon d^4);
* D.F. TROMER ME DEDIT, in de Evangelisch Lutherse kerk (gewicht 8 kg, diameter 19.5 cm, toon dis^4);
* CORN. KAMERLING RENTMr. DESER KERCK GEEFT MIJ, bij een particulier (gewicht 7 kg, diameter 18 cm, toon f^4).



406 Eén van de Witlockx-klokken die in 1928 werd afgekeurd voor de beiaard en vervolgens in Breda's Museum terecht kwam (gewicht 60 kg, diameter 45 cm, toon a^2, inv.nr. 1040) (foto RDMZ, 2001).

Ook de nieuwe Gillett & Johnston-klokken dragen, behalve het jaartal (1928 of 1929), opschriften die de namen van hun schenkers vermelden, of een algemene tekst, wanneer het een klok betreft die uit de straatcollecte is bekostigd. Eens temeer laat deze opsomming van teksten zien dat klokken de mensen kunnen fascineren, niet in het minst omdat de opschriften nog kunnen worden gelezen lang nadat de mens is verdwenen. Klokken zijn er immers ‘voor de eeuwigheid’. Op de nog aanwezige klokken luiden de teksten aldus:

407 Ingang traptoren Torenstraat met daarboven gevelstenen uit 1929 en 1955 (foto RDMZ, 2002).

VAN OOST TOT WEST, VAN ZUID TOT NOORD WORDE DEEZ' STEMME STEEDS GEHOORD, VERKONDEND WAT DOOR MENSCHENKRACHT EN ARBEID IS TOT STAND GEBRACHT. N.V. BIERBROUWERIJ DE DRIE HOEFIJZERS, v.h. FIRMA F.SMITS v. WAESBERGHE BREDA 17 DECEMBER 1927[49] (afb. 405)

BREDA VOORUIT' DIT ZIJ VOORTDUREND UW GELUID[50]

DOOR BRONZEN KLOKKENKLANK ZIJ WIJD EN ZIJD VERMELD DAT 'T HUIDIGE BREDA NOG KLOEKE BURGERS TELT[51]

FAMILIE V. MIERLO - V. GOL[D]STEIN V. MIERLO - DE ROY VAN ZUIDEWIJN V. MIERLO - SASSEN EN VERWANTE FAMILIES V.D. BIEZEN LAANE SMITS JHR. V RIJCKEVORSEL JHR. V.D. BERGH VAN HEEMSTEDE MATHON V.D. SCHRIECK TILMAN (afb. 406)[52]

DE BREDASCHE KEGELAARS GAVEN MIJ[53]

R.K. MIDDENSTANDSVER.[54]

S.C.J. HEERMA VAN BOSS LEUR 1841 - 1928[55]

C.S. EN TH.B.[56]

FAM. INGENHOUSZ GAF MIJ[57]

DE KATH. GEESTELIJKHEID VAN BREDA[58]

CAROLUS LAURIJSSEN, A* 1928[59]

De inwijding van de nieuwe beiaard was met allure gevierd. Er verschenen paginagrote artikelen in de *Bredasche Courant* en het *Dagblad van Noord-Brabant*, voorafgaand en naar aanleiding van de feestelijkheden op acht juni 1929.[60] Speciaal voor deze gelegenheid werd het Bredase volkslied gecomponeerd en uitgegeven.[61] Boven het beiaardierspoortje in de Torenstraat werd een gevelsteen gemetseld (afb. 407):

ANNO 1925 BESLOOT BREDA VOORUIT HET KLOKKENSPEL TE VERNIEUWEN. DEZE BEIAARD WERD OP 8 JUNI 1929 PLECHTIG IN GEBRUIK GENOMEN

De nieuwe beiaard bevorderde het Bredase concertleven. De Vereniging Breda Vooruit bleef jarenlang de grote promotor, en toonde dat onder andere in publicaties (afb. 408).[62] Tot het moment dat de economische recessie halverwege de jaren dertig haar dieptepunt bereikte, werd elke zomer een concertserie georganiseerd rondom beiaard en harmonie-orkesten of koren. De laatste traden dan op in de kiosk op de Grote Markt.

Klokkenvordering (1943) en nieuwe (vierde) beiaard

Weinig gebeurtenissen op klokkengebied zijn zo gedetailleerd beschreven als de klokkenvordering tijdens de Tweede Wereldoorlog.[63] Van de klokken op het grondgebied van het toenmalige Breda werden er na zorgvuldige selectie tachtig aangewezen om uit de verschillende torens te worden getakeld. Daarna werden ze in 1943 naar het verzameldepot in Tilburg gebracht. Een aantal werd vervolgens naar Duitsland (Hamburg) vervoerd. Ook de beiaardklokken ontkwamen hier niet aan: alle Gillett & Johnston-klokken werden genomineerd om te worden gevorderd. Alvorens dit gebeurde werd overigens wel het geluid van de beiaard op een viertal 78-toerenplaten vastgelegd.[64] Ook werden alle klokken gefotografeerd (afb. 409).[65]

Van de veertig klokken hebben er elf de vordering overleefd, want zij konden in de eerste na-oorlogse jaren in het Tilburgse depôt worden gelokaliseerd. Toch duurde het nog tot 1953 voor de beiaard weer functioneerde. Dit had te maken met de herstelwerkzaamheden aan de toren én de gecompliceerde afhandeling van de oorlogsschade en daarmee gepaard gaande herstelbetalingen. Tot die tijd werd een deel van de aanwezige klokken opgehangen in een provisorische klokkenstoel, die was geplaatst

408 De klokken van Gillett & Johnston in een VVV-brochure van 1932 (foto RDMZ, 2002).

409 Foto's van de gevorderde klokken uit de toren (Breda's Museum, inv.nr. SB 7812) (foto RDMZ, 2002).

op een heuveltje aan de oostzijde van het terrein van de Koninklijke Militaire Academie, dichtbij het water dat de afscheiding vormt met het Valkenberg (afb. 410). Gedurende enkele jaren werden van daaruit de marktbespelingen verzorgd door stadsbeiaardier Peter Maassen. Vanaf 1953 kon hij echter weer op de toren terecht: de beiaard was gecompleteerd tot negenenveertig klokken. Ook deze beiaardvernieuwing werd vereeuwigd door middel van een gevelsteen boven de beiaardiersingang in de Torenstraat (afb. 407).

410 ‘Het carillon na aanvulling door Eysbouts, tijdelijk opgesteld op het K.A.M. terrein tot 12 april 1955’. Breda, G.A., Archief Restauratie Grote Kerk.

HUISCE TURRIS CAMPANIS Aan de klokken van deze toren

TYRANNUS IMPIUS VOCES ADEMIT	ontnam een goddeloze tyran de stemmen,
INFANS SONOS REDDIDIT	een kind gaf de klanken terug,
CENTIES MILLESIMUS CIVIS	de honderdduizendste burger,
DIE NAT. DOMINI-M.C.M.L.V.	Kerstmis - 1955[66]

De beiaard, zoals die er nu hangt, is dus het vierde Bredase klokkenspel en telt negenenveertig klokken, op basis van een klok van 3500 kilogram (toon Bes^0). De klokken zijn uit verschillende tijden afkomstig. Ze zijn door klokkengieterij Eijsbouts (Asten) in de jaren 1952-1956 op elkaar afgestemd.

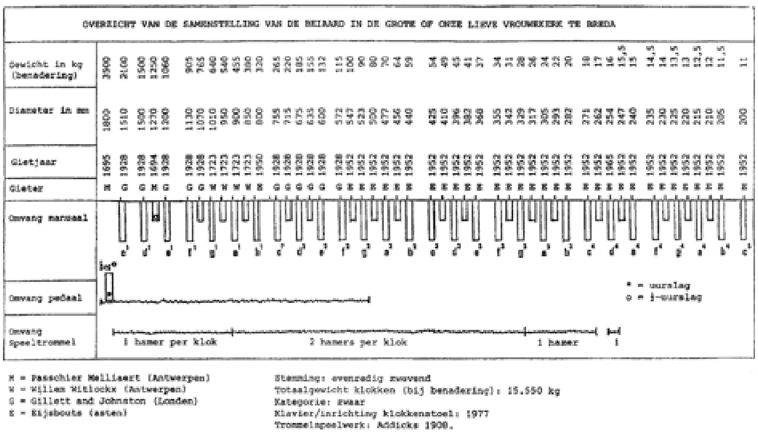
In deze beiaard zijn de volgende klokken opgenomen (afb. 411):

- twee klokken van Passchier Melliaert uit 1694. Oorspronkelijk waren dit luidklokken; thans functioneren ze tevens als uur- en half uurslag (Bes^0 en es^1).
- vier klokken uit de beiaard die Willem Witlockx (Antwerpen) in 1723-1724 goot.
- elf klokken uit de veertig klokken tellende beiaard van Gillett and Johnston (Londen) die in 1929 in gebruik werd genomen. Na vordering door de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog keerden slechts deze klokken terug.

Alle bovengenoemde klokken bevinden zich in de laagste twee octaven van de beiaard; zij bepalen in belangrijke mate de klankkleur van het instrument. Aan deze zeventien historische klokken zijn na de oorlog tweeëndertig klokken van klokkengieterij Eijsbouts (Asten) toegevoegd; gegoten in de jaren 1950, 1952 en 1965. In 1976-1977 werden klokkenstoel, inrichting, beiaardcabine en klavier geheel vernieuwd.[67] Tijdens de torenrestauratie van 1995 is het automatisch speelwerk gerestaureerd en het beiaardklavier vernieuwd.[68]

De vroegere trommelspeelwerken

Hoewel reeds in 1503 geschreven werd over (luid)klokken die in de toren waren geïnstalleerd, duurde het tot 1513 voor er iets vermeld werd over het bestaan van een

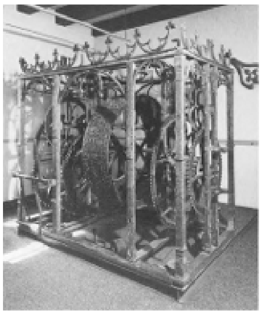


411 Schematisch overzicht van het huidige klokkenbestand. Aangegeven zijn de vier verschillende gieters, enkele technische specificaties, de aansluiting op het automatisch speelwerk, en de manuaal/pedaalverdeling (samenstelling Jacques Maassen).

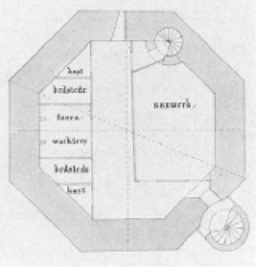
voorslag. In de loop van de zestiende eeuw wordt het trommelspeelwerk geplaatst, een ronddraaiende ijzeren cilinder waarop nokken (ook noten of stiften genoemd) zijn bevestigd. Wanneer dit precies gebeurde, blijft onduidelijk; maar dat er een automatisch speelwerk was, bewijzen bijvoorbeeld de rekeningen van 1586-1587. Daarin lezen we dat de zangmeester van de Grote Kerk een extra honorarium krijgt, omdat hij hymnen heeft uitgezocht om op de voorslag te plaatsen.[69]

Beter ingelicht zijn we over de trommel die in 1723 werd aangeschaft. Aangezien de brand van 1694 alle klokken in de toren had verwoest, wilde men een nieuw carillon installeren. Dit moest, zoals het vorige klokkenspel, met de hand én automatisch bespeeld kunnen worden. Maart 1723 werd in de Raad een voorstel gelanceerd om de trommel van 's-Gravenhage te kopen. De bedoelde trommel was reeds in 1541 in de Haagse Sint-Jacobstoren geplaatst door de Leuvense uurwerkmaker Heynrick Vabrie van Breda, en had daar tot 1689 dienst gedaan (breedte 40 centimeter, middellijn 146 centimeter).

Nadat deze trommel in 1723 te Breda was geplaatst, heeft hij gefunctioneerd tot in het begin van de twintigste eeuw. Toen was een en ander inmiddels zo verouderd dat



412 Mechanisch speelwerk uit 1541/1542 van Heynrick Vabrie van Breda, het oudste in Nederland bewaarde voorbeeld. Het middelste gedeelte (de trommel) functioneerde van 1723 tot 1908 te Breda. Collectie Nederlands goud, zilver en klokkenmuseum, Schoonhoven (foto RDMZ, G. Dukker, 1980).



413 De torenwachterskamer volgens tekening van Cuypers (1868). Aan het eind van de wenteltrap aan de zuid-oostzijde zijn links en rechts de deuren naar de trans van 60 meter te vinden. Enkele treetjes hoger komt men in de ruimte waar zich uurwerk en trommelspeelwerk bevonden (toen nog in één frame), alsook de twee bedsteden van de torenwachters. Achter het uurwerk bevindt zich aan de aan de noordoostzijde een volgende wenteltrap; deze leidt langs de beiaard naar de hoogste omgang, tevens het begin van de spits. De gewichten van het uurwerk hebben door het centrale luik gehangen. Collectie Breda's Museum (foto RDMZ, 2002).

men, op initiatief van stadsbeiaardier Petrus Oomen, tot de aankoop van een nieuw automatisch speelwerk besloot. De toen inmiddels meer dan 350 jaar oude trommel van Vabrie werd uit de toren gehaald, in het Stedelijk Museum geplaatst en vervolgens, eind jaren twintig, in het toenmalige Museum voor Tijdmeetkunde te Utrechts. Toen dit werd opgeheven in 1975, verhuisde de trommel naar het Nederlands Goud-, Zilver- en Klokkenmuseum te Schoonhoven. Daar werd zij wonderlijk genoeg weer verenigd met het 'gaande en slaande werk' dat al die tijd in 's-Gravenhage had gestaan. Omdat de trommel een van de oudste nog overgebleven complete speelwerken is, geldt het nu als een pronkstuk van de Nederlandse beiaardcultuur (afb. 412).

Het trommelspeelwerk in de voormalige torenwachterskamer

Het automatisch beiaardspeelwerk bevindt zich in de voormalige torenwachtersruimte oftewel uurwerk- en trommelkamer, zoals goed te zien is in het 'bestek Begrotingh 1879-1880' (afb. 413). Deze tekening werd in 1868 door stadsarchitect A.J.H. Cuypers vervaardigd ten behoeve van de toenmalige restauratie.[70] De ruimte bevindt zich op een hoogte van zestig meter, bij de torentrans direct onder de wijzerplaten. Het is slechts iets meer dan een eeuw geleden dat daar nog twee bedsteden te vinden waren. Ze werden gebruikt door de torenwachters die daar continu aanwezig moesten zijn. In een aantal Nederlandse torens zijn dergelijke bedsteden nog steeds te zien; het betreft dan uiteraard historische torens met een uitkijkfunctie (bijvoorbeeld: Haarlem / Bavo, Amsterdam / Westertoren, Utrecht / Domtoren).

De torenwachter hield het toezicht op de stad.[71] Daartoe werd minstens ieder uur de ronde op de torentrans gedaan. 's Nachts werd de torenwachter ieder uur gewekt door de grote klok. Wanneer namelijk het uurwerk het commando gaf aan de uurklok om een aantal slagen te maken, werd de torenwachter meteen wakker omdat hij met een aan zijn arm of been bevestigde draad verbonden was met de trekdraad van de luidhamer op die uurklok. In de stadsrekeningen komen vanaf het begin van de zestiende eeuw torenwachters voor; zoals bijvoorbeeld:

> 'Item betailt denselven Geryden van XXIII Lb. kerssen die opten thooren verbernt bij den wakers die dair snachts waaken.'[72]
> 'Item betaelt den twee wakers die dit jaar de wake des nachts opten kerckthoren gehouden hebben ende den horn tallen uren geblasen ende alomme na vuer ende brant gesien hebben.'[73]

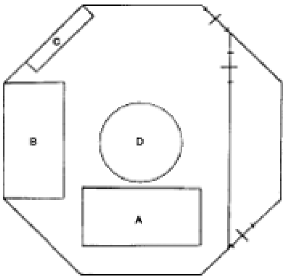
Behalve dat hij een uursignaal op een trompetachtig instrument (van een uurslag is nog geen sprake) moest geven, wordt meteen zijn belangrijkste opdracht duidelijk, die van brandwacht. De torenwachter is immers de eerste man in de keten van acties bij brand. Met zijn (klok)signalen werden de stadswakers gealarmeerd die het signaal verder via hun 'klap' (ratel) voortzetten en zo de publieke actie op gang brachten. Later wordt in de verschillende brandverordeningen expliciet het kleppen van de brandklok genoemd, bijvoorbeeld in niet minder dan vier artikelen van de uitgebreide 'Ordonnantie van de Stadt Breda op den Brandt' (dus een jaar vóór de torenbrand van 1694 opgesteld):

> 'Soo daer Brandt comt te ontstaen, sal den Torenwachter naeuwkeurig achting geven door het cleppen van de Brantclock, daer van aen de

> Borgerye datelyck kennisse te geven. Soo drae de Brandtclock gehoortt off andersints van vier gewagh gemaeckt wordt, sal aenstonts de geheele Stadt Compagnie Burgers, wiens beurte het is op het Stadthuys te waecken, aldaer compareren. De Borgerye ende ingesetenen sullen aenstonts op het hooren van de Brandtclock lanternen voor haer deure hebben te hangen op dat neen ieder veiligh naer den Brandt magh comen. Item sullen op het gehoor van de Brandtclocke aenstonts alle Timmerlieden, Metselaers, Bierdragers, Schaliedeckers, Smits ende Craenkinderen, als ook de Slepers (uytgenomen die geemplyeert worden tot den dienst van de Brandtspuyten ofte Brandtbacken) met hunne respective breeckysers ende gereedtschappen, sich naer de plaetse van den Brandt begeven.'[74]

Ook aan het dagelijkse luiden, 's morgens en 's avonds, van de poortklok, ook wel 'ruymstraete oft avontclocke' geheten, moest de torenwachter soms meedoen. Zo wordt besloten op 11 februari 1567

> 'dat men Lancelooten den hulpetromper ende bewaerder van den thoren [...] boven sijn andere gagie die hij vander stadt heef alle jaren betalen zal noch 5 st. ter



414 De huidige indeling van de torenwachterskamer:
A Trommelspeelwerk (Addicks, 1907).
B Restant van uur- en slagwerken (Pieter van Roy, 1695); buiten gebruik gesteld in 1907.
C Modern uurwerk tegen de wand: een computer die het gehele tijdsmechanisme (wijzerplaten, automatische beiaard, half uur- en heel uurslag) aanstuurt.
D Centraal hijsgat. In deze ruimte bevinden zich ook het bord met de vermelding van alle beiaardiers, alsmede een bank, informatiebord en folderrek voor toeristen. Hoogste punt (rust!) van de rondleidingen.

> saecke dat hij alle daghen des morgens de poortclocke luyden zal een halven uer lang als men die openen zal zo als hij die savonts ook luyt een halven uuer lang alsmen die sluyt.'[75]

Behalve deze Lancelot (circa 1567 tot 1591)[76] zijn van de torenwachters slechts de namen Dierck van Zanten (circa 1694)[77] en Nicolaes en Hendrick Wijngers (1721) bekend.[78]

Het belang van torenwachters blijkt vooral ten tijde van dreigend oorlogsgeweld. In 1746, aan het einde van de Oostenrijkse Successieoorlog, besluit men in juni te Breda een bijeenkomst van onderhandelaars van Frankrijk, Engeland en de Republiek te houden.[79] De onderhandelingen verliepen evenwel moeizaam, en in april 1747 was nog geen resultaat geboekt. Op 17 april verklaarde de Franse onderhandelaar dat zijn regering het grondgebied van de Republiek niet langer kon ontzien en op dezelfde dag vielen de Franse troepen Staats-Vlaanderen binnen, dat zij in korte tijd veroverden. Op 20 mei eisten de gevolmachtigde onderhandelaars een andere vergaderplaats. Hoewel het oorlogsgeweld Breda nog niet direct genaderd was, moet men toch al wel last hebben gehad van troepenverplaatsingen en op 26 juni achtte de Bredase magistraat het nodig een nieuwe en uitgebreide instructie aan de torenwachters te geven. Van de twaalf artikelen hierin zijn vooral de eerste vier instructief:

> '1. Eerstelijk sullen de Thoorenwagters gehouden zijn yder op hunne keer vier en twintigh uuren na den anderen op den thooren te waaken en elkanderen daer toe dagelijks smorgens van ses uuren behoorlijk aff te lossen.
> 2. Bij daage sal het de pligt der thoorewagters zijn neerstig toe te sien, dat er geen krijgsvolk omtrent off binnen deze stad koome, zonder daar van telkens met de gewoone klepel advertentie te geeven [...].
> 3. Zoo ras de Thoornwagter sal ontwaar worden dat er enig krijgsvolk de stad nadert, sal hij ten spoedighe de klepelklok trekken, namelijk in deezer voegen, als het een regiment voetvolk is zal hij 50 slagen kleppen en een wit vaandel uitsteeken naar die zijde van den thoorn van waar hij de eerste sal koomen te ontdekken. Indien het een regiment ruyters is sal hij 40 slaagen kleppen en een swart vaandel uitsteeken. [...]

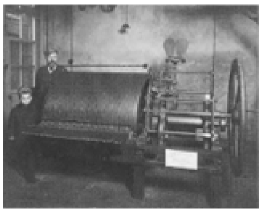
4. De gemelde regimenten voor de buytenste brugge deser stad komende en aldaer na gewoonte halt houdende sal hij op de bovengemelde wijse voor de tweedemaal kleppen en de vaandels uytsteeken en wanneer sij binnen dezer stadspoorte trecken voor de derdemaal.'[80]

Witte of zwarte vaandels uithangen, een klok die per keer driemaal vijftig slagen moest worden geklept: de torenwachters hadden het er behoorlijk druk mee, naast hun dagelijkse bezigheden. Lang kan het overigens niet geduurd hebben, want op 18 oktober 1748 werd te Aken de vrede gesloten.

In Breda's Museum worden nog steeds de trompet (cat.nr. 113) en de lantaarn van de laatste torenwachters bewaard. De lantaarn (cat.nr. 112) functioneerde alleen 's nachts en werd aan die zijde van de toren uitgehangen waar de onraad was. Overdag gebruikte de torenwachter daartoe een rode vaan.[81]

De torenwachterskamer was niet echt goed te verwarmen. Daarom was er een stoof aanwezig, waarvoor de brandstof apart werd afgerekend. Maar ook toen al onderkende men het gevaar van open vuur in de toren, en dus was er ook een handbrandspuit (cat.nr. 111). Wellicht was in de torenwachtersruimte ook het gereedschap opgeslagen voor alle reparaties aan klokken, uur- en speelwerk; van de Utrechtse Domtoren is bekend dat zich boven zelfs een kleine smederij bevond!

De functie van torenwachter wordt aan het eind van de negentiende eeuw om twee redenen definitief overbodig. Als de gemeente in 1893 aan een particulier telefoonbedrijf een concessie verleent, is het de brandweer die als eerste gebruik gaat maken van dit nieuwe medium. Bovendien wordt in de toren electriciteit aangelegd (1895) waardoor het slag- en speelwerk kunnen worden geëlectrificeerd. De politietaak van de torenwachters, het uitkijken naar onraad, wordt opgeheven, en de laatste torenwachters, F. Frishert en C.W. van de Steenstraeten, wordt per 1 april 1895 eervol ontslag verleend.[82] Tot dan toe is overigens een tweetal torenwachters in (wissel)dienst geweest. Voor het luiden van de enige luidklok die nog over was, werden voortaan - wanneer dat nodig was, en dat kwam maar enkele malen per jaar voor - stadsarbeiders (van gemeentewerken) aangetrokken. Met de komst van een nieuw trommelspeelwerk in 1907 werden in de torenwachterskamer de bedsteden geruimd en werd de ruimte anders ingedeeld. Deze situatie bestaat nu nog steeds (afb. 414).



415 Het Addicks-trommelspeelwerk (1907) zoals het in de fabriek was opgesteld. Drijfwerk en windvaan zijn dan rechts nog zichtbaar; ze zijn na de tweede wereldoorlog verwijderd. Breda's Museum (foto RDMZ, 2002).

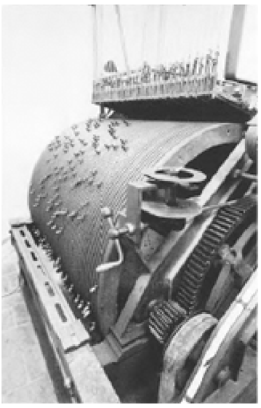
Het huidige trommelspeelwerk

De trommel die in 1907 werd geplaatst, was afkomstig uit de fabriek voor toreninrichting van de firma Addicks te Amsterdam, heeft een middellijn van 130 centimeter bij een breedte van 125 centimeter en is ingericht voor zestig speelhamers. Het totale gewicht bedraagt 1600 kilogram. Tijdens de restauratie na de Tweede Wereldoorlog werden drijfwerk en windvaan verwijderd. In het kader van de laatste torenrestauratie is ook de trommel geheel gereviseerd (afb. 415-416).

In de voormalige torenwachterskamer bevindt zich ook het restant van een uurwerk dat in 1695 door Pieter van Roy te Gent werd geleverd (afb. 417). Dit mechanisme bediende de wijzers en gaf de commando's aan het trommelspeelwerk. De gewichten (houten tonnen met stenen gevuld) werden dagelijks door de torenwachters omhoog getakeld, een werk dat per dag minstens één, vermoeiend uur in beslag nam. De gewichten hingen in het midden van de toren, door het centrale hijsluik.

Het torenuurwerk werd halverwege de twintigste eeuw buiten gebruik gesteld. Sinds de beiaardrestauratie van 1976-1977 is een computerconfiguratie verantwoordelijk voor de aansturing van het automatisch speelwerk: elk kwartier krijgt de trommel vanuit de moederklok het signaal om te gaan draaien.

Eeuwenlang is er op de torentrappen een druk verkeer geweest van torenwachters, klokkenluiders, uurwerkmakers, trompetters en beiaardiers die boven hun werk gingen doen. Van hen is de beiaardier de enige ambtenaar die is overgebleven, de laatste ‘stadsspeelman’.



416 Het huidige trommelspeelwerk in de toren (foto RDMZ, 2001).

Bijlage

Beiermannen/beiaardiers te Breda[83]

	Genoemd	*Andere functies*
Tomaes den Beyaert	rond 1526	
Heynrick Willemsz	1535-1566	
Peeter Henrick Willemsz	1566-1596	uurwerkmaker
Jacob Peeter Henricks	1597-1602	uurwerkmaker
Robrecht Vermey	1602-1604	organist Grote kerk
Coenraet Henricx van Stromborch	1604-625	
Alonso van Diepenbeeck	1625-1639	uurwerkmaker
Gillis Peeters van der Steen	1639-1673	uurwerkmaker
Alexander van der Steen	1673-1694	uurwerkmaker tot 1684, organist Brugstraatkerk en Waalse kerk[84]
Carillon door brand verwoest in 1694 en vernieuwd in 1724		
Gregorius Hermanus Zeemans	1723-1727 †	organist N.H. Kerk Ginneken
Jacobus Zeemans	1727-1744 †	organist Grote kerk, orgelbouwer
Johan Frederik Richter	1744-1785 †	organist Lutherse kerk
Jacob Middellaer	1773-1809 †	organist en kerkmeester Markendaalse kerk, Markmeester en curator
Petrus van Oeckelen	1809-1810	later orgelbouwer en beiaardier te Groningen
Johannes Matheus van Oeckelen	1810-1860 †	organist R.K. Anthoniuskerk, instrumentmakers[85]
Cornelis Verdaasdonk	1860-1890 †	stadshorlogemaker
Petrus Oomen	1892-1923 †	organist R.K. Josephkerk, musicus
Jac. A. Maassen	1923-1946 †	organist R.K. Josephkerk, musicus
Peter Maassen	1946-1975	organist R.K. Laurentiuskerk (Ginneken), musicus
Jacques Maassen	1975-heden	directeur Ned. Beiaardschool Amersfoort, musicus en musicoloog

(†in functie gestorven)

417 Restant (rechts) van het torenuurwerk van Pieter van Roy (Gent, 1695), thans geplaatst op de plek waar vroeger de bedsteden van de torenwachters stonden en (links) het trommelspeelwerk van Addickc uit 1907 (foto RDMZ, 2001).

Eindnoten:

* Dit hoofdstuk is hoofdzakelijk gebaseerd op Maassen (1973). De auteur is voorts veel dank verschuldigd aan drs. Jeroen Grosfeld, directeur van Breda's Museum, voor zijn kritische commentaren en aanvullende opmerkingen.

1 Huizinga (1919), 2.

2 Van Goor (1744), 88.

3 Breda, GA, SR H1514, f. 65v.

4 Fehrmann (1967), 86-97.

5 Breda, GA, SR H1514, f. 189vo, 192r.

6 Breda, GA, SR H1514, f. 190r.

7 Breda, GA, Notarieel Archief, H44, f. 15v.

8 Breda, GA, KA 33, f. 144r.

9 Juten (1930), 89.

10 Breda, GA, SR H.1515, f. 234r.

11 Het beleg door veldheer Ambrogio Spinola had negen maanden geduurd en was in geheel Europa met spanning gevolgd. Herman Hugo wijdde er een boek aan, dat reeds in 1626 bij de Antwerpse drukker Plantijn werd uitgegeven, Jacques Callot tekende een grote decoratieve kaart van de belegering, Calderon de la Barca schreef er zijn toneelstuk *El sitio de Breda* over en tien jaar later schilderde Velasquez zijn *Las Lanzas*. Toen evenwel de Infante, aartshertogin Isabella, op 12 juni haar plechtige intocht maakte, trof zij een Breda aan waaruit vele bewoners, vooral protestanten, waren weggetrokken. Mogelijk behoorden daar ook enige leden van het kerkpersoneel toe.

12 Breda, GA, AM, H. 13, f. 25r, 26r.

13 In deze tijd liet hij een tweetal motettenbundels in Antwerpen drukken: ‘Parnassus Ecclesiasticus’ (1631, opgedragen aan Jacob Vrancx, pastoor en plebaan van het kapittel van de collegiale kerk te Breda) en ‘Jubilus filiorum Dei’ (1634). In de negentiende eeuw werden beide bundels teruggevonden en werd het bestaan ervan in musicologische publicaties gemeld. De Vereniging van Nederlandse Muziekgeschiedenis publiceerde in 1979 een bloemlezing van de motetten van Hollanders. Zie ook Jas (1985) en de kandidaatsscriptie van H.T. Timmerman (KU Leuven, 1964). Een selectie van de motetten werd door Cappella Breda onder leiding van Daan Manneke op CD gezet (Erasmus Muziekproducties).

14 Breda, GA, KA, 33, f. 143, 144r.

15 Breda, GA, KA, 33, f. 144r, 145v, 146r; SR, H. 16104, f. 132r.

16 Breda, GA, KM II 1560, f. 86v.

17 Sinds Van Goor (1744, 88) verschijnt dit opschrift in bijna alle publicaties over Breda.

18 Breda, GA, H. 22, f. 46r.

19 Van Goor (1744), 190 e.v.

20 Breda, GA, AM H.15, f. 32v (contract van 5 en 6 juli 1667).

21 Breda, GA, AM H15, f. 34r; KA 64, f. 81v, 91v, 92v, 93r, 93v, 94r, 95r, 95v.

22 Lehr (1971), 55 e.v.

23 Breda, GA, KA 64, f. 95v.

24 Van der Straeten (1880), 340 e.v.

25 Breda GA, AM H-16, f. 205r.

26 Breda, GA, AM H-32, f. 135v, 140r, 140v, 148r, 150v, 178r, 188r.

27 Corstens (1926), 99.

28 Breda, GA, SR H.1596, f. 169r; Kalf (1912), 62
29 Breda, GA, Afd. III-8 nr. 31 en 32, f. 86, Allerhande uitgaven.
30 Van Goor (1744), 193.
31 Handschrift A. van Broeckhuysen (1734-1738) 261; hier in de samenvatting van C.J.A.C. Peeters (1977).
32 Breda, GA, AM H.33, f. 181v.
33 Breda, GA H. 33, f. 183v.
34 Breda, GA, AM H-23, f. 16r.
35 Breda, GA, AM H-35, f. 189r.
36 De afmetingen: onderdiameter 40 cm, hoogte 34,5 cm.
37 Van Goor (1744), 89.
38 Breda, GA, AM 35, f. 206r.
39 Breda, GA, AM H.34, f. 248r, 249v. Aan Willem III werd te Breda veel aandacht geschonken; ook op de geboortedag van Zijne Hoogheid, 14 november, werd jaarlijks geluid. De mate van luiden en overluiden kon door de stad zelf worden bepaald. Te Deventer werden bij het bekend worden van het overlijden van Willem III alle klokken van de stad bijna een maand lang dagelijks om 8.00, 12.00 en 16.00 uur telkens een half uur geluid (Hogenstijn (1983), 82).
40 Swijs en Melliaert hebben beiden nog profijt kunnen trekken uit de contacten die zij in deze jaren legden met de wereldlijke en geestelijke overheid van Breda. De kanonnetjes in de gang van de Bredase stadhuis, en de klokken in de torens van de Hervormde Kerken van Ginneken en Zegge zijn daar het bewijs van.
41 Breda, GA, Port. 345, k-4.
42 Breda, GA, RA, H-158; circulaire 13 mei 1723; Nieuw archief doos 520, map IV (beschrijving der klokken door Joh. C. Piceni, 19 october 1927).
43 Breda, GA, AM, H. 42, f. 19v, 25v.
44 Bouwsteenen I, 67-68.
45 Breda, GA, RC H-120 f. 170r.
46 Fagot (1959), 33.
47 De meeste van de Witlockxklokken werden als ‘vals’ gekwalificeerd. Men was immers niet op de hoogte van het feit dat Witlockx zijn beiaarden in de zogenaamde middentoonstemming stemde. Dat zou geen probleem geweest zijn wanneer alleen muziek uit de 18de eeuw (en vroeger) zou zijn gespeeld, maar de beiaardliteratuur was (redelijk) met zijn tijd meegegaan en was harmonisch gecompliceerder geworden.
48 Lehr (1971).
49 2700 kg, diameter 163 cm, toon c^1. De datum in het opschrift heeft betrekking op het openen van het nieuwe hoofdkantoor.
50 1775 kg, diameter 142 cm, toon d^1.
51 1280 kg, diameter 127 cm, toon e^1. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A831 P.
52 1060 kg, diameter 119 cm, toon f^1. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A830 P.
53 845 kg, diameter 113 cm, toon fis^1. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A829 P.
54 320 kg, diameter 82 cm, toon c^2. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A827 P.
55 290 kg, diameter 78 cm, toon cis^2. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A826 P.
56 250 kg, diameter 73 cm, toon d^2. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A825 P.
57 215 kg, diameter 70 cm, toon dis^2. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A824 P.
58 185 kg, diameter 66 cm, toon e^2. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A823 P.
59 155 kg, diameter 62 cm, toon f^2. Tijdens de vordering van 1943 kreeg de klok reg.nr. 6-A822 P.
60 *Dagblad van Noord Brabant*, vrijdag 7 juni 1929, bladzijden 5, 6 en 7, onder de titel ‘Nu klinken de klokken weer luid en lang’, artikelen en gedichten van onder andere Joh. Piceni (secretaris Breda Vooruit), burgemeester Van Sonsbeeck, Henri Sas, redactioneel (over klokkengieten, aankondiging beiaardfeesten met volledige programma's van concerten, opschriften van enkele nieuwe klokken). *Bredasche Courant* (maandag 10 juni 1929), Verslag Beiaardfeesten 8 juni: ‘Deze dag was voor de beiaardkunst een dag van triomf. [...] Reeds in den ochtend wees het dundoek, dat van vele huizen en gebouwen wapperde, er op, dat 't weer eens feest in de stad was. Om 11 uur begon de “Volkszangdag”. De kinderen traden aan op het Chasséterrein, waarna

een uitvoering bij de Kloosterkazerne en in de Leuvenaarstraat plaats vond. [...] De stoet, waaran ongeveer 2000 kinderen met hunne onderwijzers en onderwijzeressen deelnamen, was zo groot, dat de opstelling ruim een kwartier duurde. [...] De kinderen zongen, op uitstekende wijze begeleid door het Zesde (kapelmeester de Morée), het Wilhelmus, Zomer in Holland (het lied van de velden), Mijn Nederland en .....de clou van den Volkszangdag de Bredasche Marsch, (Bredaasch nieuw volkslied) (muziek van Louis de Morée, woorden van ir. Tony Smits).'

61 Een uitgave van Fa. W. Spronk - Breda (met toestemming van de VVV-Breda Vooruit), voor de prijs van fl. 0,95. De zinsnede 'Breda Vooruit, de klokken luiden' slaat dus op de voornaamste initiator van de nieuwe beiaard. Het lied wordt nog steeds volop gezongen, meestal in een 'swingende' versie (onder andere door de invloed van het Jazz-festival Breda).

62 Zie de artikelen over 'De Groote- of O.L. Vrouwekerk' en 'De Bredasche beiaardconcerten' in de fraai uitgegeven brochure *Breda als industrie-, winkel-, woon-, vacantiestad* (in 1932 uitgegeven door de VVV-Breda Vooruit).

63 Van Nieuwenhoven (1998); Zonneveld (1993).

64 Breda, GA. De vier (bakelieten) platen werden in een onbekende oplage geperst. De kwaliteit is niet best. Op de acht zijden (elk ca. 3 min.) zijn achtereenvolgens te horen: toespraak stadsbeiaardier Jac. A. Maassen, Hemelhuis (Hullebroek), Rubensmars (Benoît), 't loze Vissertjes, het Kwezelke, Menuet (van Beethoven), Moederke alleen (Hullebroek), Saltarello (Maassen), de Herder (Worfs).

65 Breda's Museum, inv.nr. SB 7812.

66 De Latijnse tekst werd opgesteld door dr. M.F.A. Brok, destijds rector van het Onze-Lieve-Vrouwelyceum. Rond de onthulling van deze gedenksteen uit 1955 ging er iets mis. Zoals de tekst vermeldt, verwelkomde Breda in dat jaar zijn 100.000ste inwoner. Tegelijkertijd was het in 1950 bestelde carillon gereed. Een uitgelezen moment voor de burgemeester om de gedenksteen met enig feestelijk vertoon te onthullen. Maar dat is nooit gebeurd. Restauratiewerkzaamheden aan de toren verhinderden namelijk het ophangen en afstemmen van de klokken. De definitieve oplevering en aanvaarding van de bestelling kon alleen plaatsvinden als de klokken goed hingen. Bovendien ging de gedenksteen schuil achter steigerwerken. Pas in september 1968, bij het afbreken van de laatste steigers, werd ook de afdekking van de gedenksteen verwijderd.

67 De beiaardcabine is in 1987 enigzins vergroot. Daardoor is de mogelijkheid ontstaan om tijdens een beiaardbespeling een tiental bezoekers toe te laten en is er ruimte voor opstelling van andere instrumentarium in geval van samenspel met de beiaard. In het laatste geval kunnen op de torentrans geluidsboxen worden neergezet.

68 Tijdens deze laatste restauratie is een speciale audio / videokabel aangelegd (gesponsord door de stichting Carillon Breda) om te kunnen samenspelen met instrumentale groepen/orkesten beneden in de kerk. Bij de beiaard kunnen microfoons en een videocamera worden aangekoppeld, in de kerk kan een verbinding met de daar aanwezige geluidsinstallatie worden gemaakt en kan het beiaardspel zichtbaar worden via een videoscherm. Breda is de eerste stad in Nederland met dergelijke mogelijkheden.

69 Wellicht heeft het uitzoeken van melodieën voor de automaat ook tot het werk behoort van Herman Hollanders, zangmeester in de Grote Kerk van 1625 en 1637.

70 Breda's Museum, Historisch-Topografische Atlas, Baronie van Breda, cat.nr. 782: een set van vijf tekeningen welke de basis vormden voor de restauratie van 1843 tot 1875.

71 Scherft (1949).

72 Breda, GA, SR 1503, H 1514, f. 193v.

73 Breda, GA, SR 1515, H 1515, f. 338v.

74 Breda, GA, voorl.nr. 2295; Van Goor (1744), 346-347.

75 Breda, GA, AM, H.6, f. 217v.

76 Breda, GA, AM H-6, f. 217v; SR H-1596, f. 169r.

77 Breda, GA, AM H33, f. 181v.

78 ND 1081, f. 454-456v.: Lijsten der namen van de tegenswoordige ambtenaren, bedienden en suppoosten der Stad Breda, 1721.

79 Beermann en De Lepper (1977), 77.

80 Breda, GA, H. 61, f. 270v-276 (26 juni 1747).

81 Breda, GA, Inv. t.K. nr. 342, dl. 1 (1747).

82 In de gemeentegidsen (sinds 1821 jaarlijks uitgegeven om een verslag uit te brengen aan de Gouverneur, Gedeputeerde Staten en de Gemeenteraad) staan de torenwachters genoemd onder het kopje 'politie'. In 1870 is de jaarwedde f 120,-, gelijk aan het salaris van een agent 2de klasse (een wethouder verdient f 400,-). Elf jaar later is dit bedrag gestegen tot f 250, -, terwijl daarnaast een gratificatie kan worden verleend (f 25, - in 1864 wegens het gemis van Nieuwjaarsgiften) of een jaarlijkse toelage (van f 10,- in 1881, voor water en licht). Het gaat dan om de torenwachters A. van Breugel, van 27 december 1858 tot 1 juni 1890 in dienst, F. Gent (vanaf 1870) en F. Frishert vanaf 1881 (waarschijnlijk als opvolger van Van Gent in dienst gekomen). Vanaf 1 juni 1890 komt C.W. van de Steenstraeten in de plaats van A. van Breugel.

83 De lijst is op een speciaal daarvoor vervaardigd eikenhouten bord in de versteekkamer te zien.

84 Op hem slaat de opmerking ‘de beiaardier mag zijn zoon wel af en toe laten spelen, maar die mag dan geen vriendjes meenemen op de toren. Hij moet de belangrijkste bespelingen zelf verzorgen’.

85 Hij legde in 1837 een bliksemafleider aan op de toren. Van Haastert (1980, 17) gebaseerd op *Nieuwe Bredasche Courant* en *Oosterhoutse Courant* van 14 november 1878.

Catalogus Nieuwe Tijd

418 Grafsteentje met huismerk, 1586 (foto RDMZ, 2002).

73 Grafsteentje met huismerk

(in derde kapel van zuidbeuk vanaf transept)

Maker onbekend, 1586

Ledesteen, 26,5 × 26,5 × 0,5 cm
Tekst: *15* [monogram] *86 /5 IANUA*

Literatuur
Van de Garde & Massop (1996-97), 203 nr. 227

Het steentje heeft de afmetingen van een vloertegel en is met moeite te onderscheiden van de rest van de tegelvloer (afb. 418). Het gegraveerde opschrift bestaat uit niet meer dan een monogram met het ‘beroepslogo’ van de overledene en de sterfdatum, voluit geschreven: 5 januari 1586.

De initialen waaruit het monogram is opgebouwd zijn: H, G (of C), V en een kleine O. Boven het monogram, met een lijn ermee verbonden, is een gekroonde schoen ingebeiteld, ongetwijfeld een verwijzing naar het beroep van schoenmaker. Het nog niet eerder gepubliceerde steentje is in de kerk enig in zijn soort en een van

419 Grafzerk van Johan Backx (†1593) en echtgenote, tussen 1590-1593 (foto RDMZ, 2001).

de weinige materiële getuigenissen van de begraafcultuur tijdens de Spaanse interimperiode van 1581 tot 1590. Het werd bij de laatste restauratie overgeplaatst

naar de huidige lokatie en bevond zich oorspronkelijk in de tweede kapel aan de noordbeuk (vanaf de westzijde).

TG

74 Grafzerk van Johan Backx (†1593) en echtgenote

(kooromgang)

Maker onbekend, tussen 1590-1593

Namense steen, 318 × 167 × 27 cm

Tekst: *D.O.M. / IOHANNIS BACKXII / FRANCISCI F. / ILL.*^{MI} *PRINC. AVRA. / IN DITIONE BRED. / QVAESTORIS ATQ. ELIZABET A KIEBOOM CAR.*^{MAE} *CON.*^{IS} Volgt een opengelaten regel waarna: *DEPOSITVM / OBIIT ILLE IX KAL. QVINCTIL. / MDXCIII. HAEC VERO / VII ID. IANVAR. MDCXIX*

Alliantiewapen: I in het schildhoofd een lopende leeuw, II beurtelings gekanteelde dwarsbalk vergezeld boven van een boom en onder van een struisvogel met een hoefijzer in de bek tussen twee bijen (Kieboom). Helm met wrong en dekkleden, als helmteken een zittende leeuw

Literatuur

D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 54-55; Steenkamp (1923), nr. 44; Bloys van Treslong Prins (1924), 110 nr. 83; Beermann & De Lepper (1977), 40; Goossens & Dekker-Peek (1994), 30 nr. 44; Van de Garde & Massop (1996-97), 38 nr. 50

Tweederde van de zerk wordt ingenomen door een rechthoekige tekstcartouche met een enigszins smal uitgevallen rolwerkomlijsting (afb. 419). De wapens van het

420 Grafzerk van Michiel Willemsen Reyers, 1603 (foto RDMZ, 2001).

alliantiewapen hebben de vorm van een geschulpt renaissance-schild en een ruit voor het wapen van de vrouw. De dekkleden zijn behandeld als weelderige bladranken. Het geheel, inclusief de tekst, is uitgevoerd in laagreliëf.

Het opschrift vermeldt dat Johan Fransz. Backx overleed op 9 juli 1593 en zijn echtgenote Elisabeth van den Kieboom op 7 januari 1619. Johan Back(x) was eerst ontvanger in Breda, later thesaurier-generaal van Maurits. Met zijn broer Christiaan behoorde hij tot de drieëndertig gevluchte inwoners, wier bezittingen in 1582 verbeurd werden verklaard.

De opengelaten regel en het iets kleinere lettertype van de laatste regels vormen een indicatie dat deze regels naderhand zijn aangebracht en dat de zerk voor 1593 is te dateren, waarbij het jaar 1590, toen de stad op de Spanjaarden werd heroverd, kan worden opgevat als datering *post quem*.

TG

75 Grafzerk van Michiel Willemsen Reyers

(kooromgang, noordzijde)

Maker onbekend, 1603

Hardsteen (Doornikse steen?), 225 × 115 × 14,5 cm

Tekst: *HIER LEYDT BEGRAVEN / M*^{R}*. MICHIEL WILLEMSEN / RYERS EN STERF DEN / 9 SEPTEMBER ANNO 1603*

Wapen: gevierendeeld: a een uit de snijdingslijn komend getoomd paard, b doorsneden met een balk over de snijlijn heen (boven gedeeld, beneden een paal), c gedeeld met een paal over de deellijn heen (A doorsneden, B een balk), d effen. Helm met wrong, als helmteken het paard uitkomend

Literatuur

D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 333; Steenkamp (1923), nr. 43; Bloys van Treslong Prins (1924), 110 nr. 85; Goossens & Dekker-Peek (1994), 30 nr. 43; Van de Garde & Massop (1996-97), 37 nr. 109

Deze nogal gehavende en met mortel aangevulde zerk is van belang als overgangstype tussen de pre-reformatorische renaissance en de groep op Vredeman de Vries

421 Grafzerk van Govert van Strype (†1609) en zoon, 1609 (foto RDMZ, 2001).

geïnspireerde zerken, waarvan de hoofdmoot - de zogenaamde *memento mori*-zerken - uit het decennium 1610-1620 dateert (afb. 420). De tweeledige opbouw (rechthoekig tekstcartouche en een rond voor het wapen) komt overeen met de zerk van Van Liere uit 1563 (cat.nr. 14), de rolwerkomlijsting van de tekstcartouche en de aanwezigheid van doodsattributen wijzen vooruit naar de latere groep.

Karakteristiek is de omlijsting van het wapen, in de vorm van een ronde band die uit vier rolwerkelementen is samengesteld, opgevuld met elkaar kruisende golfranden, die overigens niet typisch zijn voor de stijl van Vredeman de Vries. De tekstcartouche wordt op de bovenhoeken bekroond door een zandloper en een doodskop.

De zerk is ook in heraldisch opzicht opmerkelijk, wegens het ingewikkelde wapen en de beide wapenschildjes in de bovenhoeken, in feite geen wapens maar twee identieke, goeddeels versleten, huismerken.

TG

76 Grafzerk van Govert van Strype (†1609) en zoon

(zuidelijke kooromgang)

Maker onbekend, 1609

Namense steen, 204 × 108 × 23 cm
Tekst boven: *HIER LEYT BEGRAVE GOVERT / HENDRICX VAN STRYP / COOPMAN VAN LYNWAET / ENDE VLAS STERFF DEN / DEN* [sic] *28EN APRIL ANNO 1609 / OVDT SYNDE 37 IAEREN*.
Onder: *HIER LEYT BEGRAVEN PEETER / GOVAERTS VAN STRYPEN SONE / VAN*

GOVAERT HEYNDRICX VAN / STRYPEN STERF DEN 15 - / SEPTEMBER 1625 Geheel onder: *WIE* (?) *LOOPEN LVST ICK LEGH IN RVST*
Wapen: huismerk met omgewende 4 en G en H

Literatuur
Backer van Leuven (1881), 334; Steenkamp (1923), 13; Bloys van Treslong Prins (1924), 90 nr. 13; Van Boven (1987), 50; Van de Garde & Massop (1996-97), 83 nr. 112

Het hoofdbestanddeel wordt gevormd door een rechthoekige tekstcartouche in rolwerkomlijsting met een afhangend medaillon voor het wapen (afb. 421). De lege onderhelft, die bestemd was voor latere aanvullingen, werd deels opgevuld met een tweede tekstveld ten behoeve van de zoon en met een grafspreuk. De spreuk verwijst zeer toepasselijk naar de functie van de kerk als begraaf- en als wandelplaats. Het huismerk, waarin de initialen van Govert Hendricx zijn verwerkt, zal tevens het handelsmerk van deze lakenkoopman zijn geweest.

De zerk behoort tot de groep van ongeveer twintig zerken met rolwerkornament in de trant van Vredeman de Vries. Van de variant van het type Strypen is in de kerk een tweede exemplaar aanwezig, dat is voorzien van het sterfjaar 1610, van de naam Goivert Dierixsen en van een vergelijkbaar huismerk. Hier ontbreken een tweede tekstveld en een spreuk, terwijl de bovenste twee tekstregels in italieken (cursief lettertype) zijn gebeiteld, een van de weinige voorbeelden in deze kerk van schrijfletters op een zerk.[1]

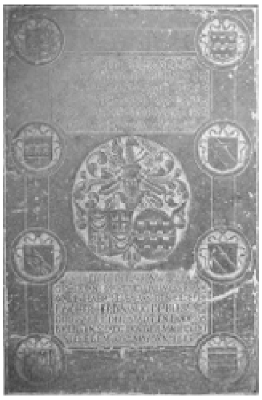
TG

77 Grafzerk van Ferdinand de Bernuy (†1613) en echtgenote

(Niervaertkapel, tegen oostmuur)

Maker onbekend, 1613

Namense steen, 247 × 162 × 24 cm
Tekst boven: *HIER LEIT BEGRAVE ION.^{R} / FERDINANDO DE BERNVY IN / SYN LEVEN DROSSART DER / STADT ENDE LANDE VAN BREDA / ENDE STADTHOVDER VAN DE LEENE / STARF DEN 8 AVGUSTI 1613*
Onder: *ENDE DE EEDELE VROVWE MER/GRETA VAN HAESTRICHT HVYSVROV / WAS IN HAER LEVEN VAN DEN EEDELEN / IONCHEER*



422 Grafzerk van Ferdinand de Bernuy (†1613) en echtgenote, 1613 (foto RDMZ, 2001).

FERDINANDO DE BERNVY / DROSSAERT DER STADT EN LANDE VAN / BREDA EN STADTHOVDER VAN DE LEENE / STERF DEN 10EN MAY AN.º 1613

Alliantiewapen: I gevierendeeld: a en d twee draken (schepen?), b en c een ankerkruis (Bernuy), II twee beurtelings gekanteelde dwarsbalken (Haestrecht). Helm met wrong en dekkleden; als helmteken een uitkomende draak De vier kwartierwapens aan de (heraldisch) rechterzijde zijn: 1) Bernuy, 2) dwarsbalk beladen met drie lelies, 3) schuinbalk beladen met lelies, 4) gevierendeeld: a en d Van Hanswijk, b en c drie palen met een vrijkwartier van hermelijn

De kwartierwapens ter linkerzijde: 1) Haestrecht, 2) schuinbalk, in het schildhoofd vergezeld van een barensteel, 3) schuinbalk, 4) twee dwarsbalken

Literatuur

D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 102; Steenkamp (1923), nr. 61 (transcriptie incorrect); Bloys van Treslong Prins (1924), 101 nr. 46; Goossens & Dekker-Peek (1994), 31 nr. 61; Van de Garde & Massop (1996-97), 118 nr. 54

Centraal zien we een ovaal met het alliantiewapen, waarboven en -onder een tekstveld; langs de randen een band die aan beide lange zijden vier maal wordt onderbroken door een medaillon met een aan linten opgehangen wapenschild (afb. 422). Het geheel is uitgevoerd in uitsparingstechniek met laag reliëf, alleen de band is gegraveerd. Deze band is een archaisch element, afgeleid van het gotische zerktype met door tekstbanden verbonden hoekmedaillons, waarin standaard de vier evangelistensymbolen en later ook vier kwartierwapens werden afgebeeld. De zerk is in dit opzicht te vergelijken met die van Willem Schuifhil, die, opmerkelijk genoeg, van een halve eeuw later (sterfjaar 1664) dateert.[2]

423 Grafzerk van Anna van Carlewijck, 1616 (foto RDMZ, 2001).

Ferdinando de Bernuy werd in 1590 tot drossaard aangesteld. Aangenomen wordt dat hij een zoon was van de gelijknamige calvinistische koopman van Portugese afkomst te Antwerpen, die een belangrijke rol speelde ten tijde van de beeldenstorm aldaar. In ieder geval was van hem het plan afkomstig om de niet meer gebruikte doopvont en de resterende kerkgewaden te verkopen, een plan dat, ondanks toestemming van de prinselijke rekenkamer in 1602, niet ten uitvoer is gebracht.[3]
TG

78 Grafzerk van Anna van Carlewijck

(kooromgang)

Maker onbekend, 1616

Namense steen; 309 × 188 × 27 cm
Tekst: *HIER LEYT BEGRAVEN IOFFROUV ANNA VAN CARLEWYCK / IN HAEREN LEVN WAS HUYSVROVWE VAN DEN ONTFANGER IAN DE BERGAINGE STERF / DEN 9 AVGVSTVS A^{o} 1616*
Alliantiewapen: I schuinbalk beladen met drie rozen (Bergainge), II drie klophamers (Carlewijck). Gekroonde helm met dekkleden; als helmteken een geharnaste arm met zwaard in de hand
In de hoeken vier kwartierwapens: 1) Carlewijck, 2) gevierendeeld: a twee vogels, b roos, c leeuw, d vair, 3) klimmende leeuw, 4) rozenstruik

Literatuur
D'Yvoy (1784) 2; Backer van Leuven (1881), 104; Steenkamp (1923), 9; Bloys van Treslong Prins (1924), 89-90 nr. 9; Van Boven (1987), 40; Goossens-Dekker-Peek (1994), 26 nr. 9; Van de Garde & Massop (1996-97), 55 nr. 61

De centrale ovale cartouche met het alliantiewapen wordt geflankeerd door de spreuk *MEMENTO MORI* en is op de rand voorzien van een tweede spreuk *DESY NON PERY* (ik ben niet meer aanwezig maar daarom niet vergaan) (afb. 423). De funeraire symboliek bestaat, behalve de doodskop en de zandloper op de rand die een standaardelement vormen van het *memento mori*-zerktype, uit een rokende

vuurpot, een vaas met bloemen, een bellenblazende putto en een kaarsendovende putto. Het figurale beeldhouwwerk, waartoe verder de gevleugelde engelenkopjes behoren, maakt deze zerk tot een rijke variant van het genoemde type. De beide tekstcartouches, die

424 Grafzerk van Sara van Schorrenborgh (†1616) en familie, 1616 (foto RDMZ, 2001).

wellicht voor het nageslacht waren bestemd, zijn oningevuld gebleven.
TG

79 Grafzerk van Sara van Schorrenborgh (†1616) en familie

(kooromgang, noordzijde)

Maker onbekend, 1616

Namense steen, 265 × 174 × 20 cm
Tekst (grotendeels onleesbaar geworden): *SAELICH SYN DE DOODEN DIE IN DEN HEERE / STERVEN VAN NV AEN APOC. INT 14 CAPITEL VWE / DOODEN SVLLEN LEVEN ENDE METTEN LICHAEM / VERRYSEN ESAIA INT 26 CAPITEL. HIER LEYDT / BEGRAVEN SARA VAN SCHORRENBVRGH WEDVWE / WYLEN PAVLVS RETAEN STERFT DEN 17 OCTOB. A° 1616 / OVDT 84 IAREN ENDE HAEREN SOON PAVLVS RETAEN / STERFT DEN 30 OCTOB. A° 1622 OVDT 68 IAEREN ENDE SYN / HVYSVROVW CATHARINA RAES STERF DEN 15 NOVEMB. A° 1610 / ENDE ANNA RETAEN WEDVWE WYLEN HANS DE HOVST STERF DEN 27 IVNI A° 1613*
Alliantiewapen: I gevierendeeld (Rethaan), II in ruitvorm: drie palen, de derde verkort en getopt door een lelie. Helm met wrong en dekkleden; als helmteken een haan

425 Grafzerk van Christiaan Piermans (†1582), ca. 1630 (foto RDMZ, 2001).

Literatuur
D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 331; Steenkamp (1923), 105; Bloys van Treslong Prins (1924), 113 nr. 97; Goossens & Dekker-Peek (1994), 38 nr. 105; Van de Garde & Massop (1996-97), 65 nr. 104

De zerk is een afgeleide variant van het *memento-mori*type, met een tweeledige in plaats van een drieledige opbouw (afb. 424). Afwijkend is ook dat de spreuk *MEMENTO MORI* zich niet terzijde van, maar op de lijst van de rolwerkcartouche bevindt. De rangschikking van de vergankelijkheidssymbolen vertoont overeenkomst met de eveneens 1616 gedateerde zerk van Anna van Carlewijck (cat.nr. 20). Zeer ongebruikelijk is dat het tekstgedeelte begint met bijbelspreuken, waarop het 'Hier leydt begraven' direct aansluit.
TG

80 Grafzerk van Christiaan Piermans (†1582), ca. 1630

(zuidbeuk, begin kooromgang)

Maker onbekend, ca. 1630

Hardsteen, 168 × 98 × 15 cm
Tekst: *D.O.M. / SEPVLTVS HIC FACET* [sic] *D. / CHRISTIANVS PIERMANS / FILIVS PETRI I.V. LICENTIATVS / CIVITATIS BREDANAE GRAPHYACIVS / ET QVONDAM* IN *SVPREMO / CONSILIO BRABANTIAE ADVOCATVS / OBYT ANNO MILLESIMO / QVINGENTESIMO OCTVAGESIMO / SECVNDO 14.^{A} IANVARY / REQVIESCAT IN PACE*
Wapen: gevierendeeld: a en d een zwijnskop, b en c drie kastelen. Helm met wrong en dekkleden; als helmteken een zwijnskop tussen een vlucht

Literatuur
Van Goor (1744), 248 (naamlijst griffiers); Backer van Leuven (1881), 292; Steenkamp (1923), nr. 34; Bloys van Treslong Prins (1924), 100 nr. 41; *Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda* (1982), nr. 41;

Goossens & Dekker-Peek (1994), 29 nr. 34; Van de Garde & Massop (1996-97), 87 nr. 98

Dit sobere zerktype, bestaande uit niet meer dan een rond of ovaal wapenveld boven een ingebeiteld opschrift, ontwikkelde zich in de loop van de zeventiende eeuw tot

426 Grafzerk van Henricus Coerman, 1644 (foto RDMZ, 2001).

het meest gangbare type in den lande (afb. 425). In Breda zijn geen gedateerde voorbeelden van voor de jaren dertig, met uitzondering van deze zerk, die in het Latijn het jaartal 1582 als sterfjaar vermeldt. Stilistisch gezien is dit jaar als datering te vroeg en moet de steen minstens een halve eeuw na dato in opdracht zijn gegeven. De begravene, Christiaen Pietersz. Piermans, was 'quondam' (eertijds) advocaat van de Raad van Brabant en van 1568 tot 1578 (de tijd van de Spaanse repressie) griffier van de stad. Hij werd na de herovering van de stad door de prins vervangen, ongetwijfeld vanwege zijn uitgesproken katholieke gezindheid. Het is denkbaar dat de zerk ten tijde van de katholieke interimperiode van 1625-1637 door nazaten als een postuum eerbetoon in opdracht is gegeven.
TG

81 Grafzerk van Henricus Coerman

(zuidbeuk van het koor)

Maker onbekend, 1644

Namense steen, 275 × 174 × 26 cm
Tekst: *HENRICO COIRMANNO / MERCATORI AZVENSI (AQVENSI?) / AD PIAM AMORIS ET HONORIS MEMORIAM / LIBERI MOESTISS. PATRI BENEMERITO / F.C. / VIXIT ANNOS LXXIII / OBIIT ANNO MDCXLIV*
Wapen: gespoorde laars. Helm met wrong en dekkleden, als helmteken een bokkenkop

Literatuur
Backer van Leuven (1881), 106; Kuyck (1895), 109; Steenkamp (1923), 73; Bloys van Treslong Prins (1924), 104 nr. 56; Goossens & Dekker-Peek (1994), 33 nr. 73; Van de Garde & Massop (1996-97), 95 nr. 63

De drieledige opbouw, met twee rechthoekige tekstcartouches waartussen het wapen, is nog gelijk aan de groep op Vredeman de Vries georiënteerde zerken van een kwart eeuw daarvoor (afb. 426). Wat betreft de ornamentering is de zerk echter een stadium verder in de ontwikkeling die tegen het midden van de eeuw naar versobering neigt. Karakteristiek is dat de cartouche rond het wapen is verdwenen en de ruimte aan weerszijden onversierd is gelaten. Van de vormentaal van Vredeman rest alleen nog enig rolwerk aan de tekstcartouches, waarvan de barokke engelenkopjes het meest in het oog springen. De twee olielampjes doen bijna ouderwets aan; het grote, liggende bladmotief waarop het wapen lijkt te rusten, is modern te noemen, want het is prominent aanwezig op de zerk van Maria Maertens Denys (cat.nr. 25), die vermoedelijk een jaar of tien later is te dateren, en komt ook voor op die van Ferrier uit 1647 (cat.nr. 24).

De zerk is blijkens het opschrift op initiatief van de kinderen tot stand gekomen, ter herinnering aan hun zeer betreurde vader Henricus Coirman (ook Coerman), koopman uit Aken (?), die op 73-jarige leeftijd overleed.

TG

82 Grafzerk van Francois van Ferrier (†1647) en Anna van Nassau (†1673)

427 Grafzerk van Francois van Ferrier (†1647) en Anna van Nassau (†1673), 1647 (foto RDMZ, 2001).

(koor, zuidzijde)

Maker onbekend, 1647

Namense steen, 261 × 173 × 12 cm
Tekst: *HIER LEYT BEGRAVEN JONCKER / FRANSOEIS VAN FERRIER HEER VAN / MOVRSAN RITMESTER VAN EEN / COMPAGNIE CVIRASSIERS STERFF DEN / 22 IVLY A^{o} 1647 / ENDE VROUW ANNA VAN NASSOUW / SYN HUYSVROUW STERFT DEN / 11 IUNY IN HET IAER A^{o} 1673*

Alliantiewapen: I gevierendeeld: a en d vier lanspunten, b en c twee gekruiste lansen (Ferrier), II gekroond wapen van Nassau met bastaardbalk. Helm met wrong en dekkleden, daarboven een banderol met devies *FERRVM NON FERVM* Twee maal vier kwartierwapens, blijkens onderschrift van: *FERRIER, CRAISELLES, LIEVTAVLT, DVPUYS*. Aan de andere zijde: *COMTE, MALSAN, BERINGIER, BARALLIER*

Literatuur
D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 290-291; Kuyck (1895), 106; Steenkamp (1923), nr. 16; Bloys van Treslong Prins (1924), 91-92 nr. 16; *Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda* (1982), nr. 46; Van Boven (1987), 44; Goossens & Dekker-Peek (1994), 28 nr. 16; Van de Garde & Massop (1996-97), 10 nr. 91

Het tekstveld is geplaatst in een entablement met rolwerkomlijsting, die onderaan is voorzien van acanthusvoluten, een motief dat karakteristiek is voor Bredase zerken. Boven de tekst zijn onder een rondboog een doodskop met beenderen, een zandloper en een toorts afgebeeld (afb. 427).

Anna van Nassau was een van de bastaardkinderen van prins Maurits; vanwege deze onwettige afstamming zullen niet haar vier kwartierwapens maar de acht van haar echtgenoot zijn vertegenwoordigd.

De zerk zal in 1647 zijn besteld, aangezien de drie onderste tekstregels betreffende Anna van een groter lettertype zijn en dus later (1673) moeten zijn bijgebeiteld.

Het handschrift van d'Yvoy geeft behalve een schematische natekening van de zerk ook de wapens in kleur van de beide wapenborden van de echtelieden, die ‘aan de linkerzijde van de preekstoel’ hingen.

TG

83 Grafzerk Maria Maertens Denys (†1643) en anderen

428 Grafzerk Maria Maertens Denys (†1643) en anderen, ca. 1658 (foto RDMZ, 2001).

(zuidbeuk van het koor)

Maker onbekend, ca. 1658

Namense steen, 270 × 173 × 17 cm
Tekst: *HIER LEYT BEGRAVEN MARIA / MAERTENS DENYS OUT SYNDE / 72 IAER IS GESTORVEN DEN 18 / DECEMBER 1643 / ENDE ROGYER MEYERS OVT 63 / IAEREN STERFT DEN 7 MEERT / 1658 / ENDE ADRIANA BIEKENS SYN HVYSVROV / STERF DEN 16 NOVEMBER 1666 OVT 72 IAER / MET IOHAN MEYERS STERF* [oningevuld] / *ENDE ANTONETTA VANDEN BRANDELAER / SYN HVYSVROV STERF DEN 17 NOVEM. / 1662*
Alliantiewapen: I: bos met vogel op de middelste boom (Meyers), II: dwarsbalk beladen met drie molenijzers en vergezeld van vier (3, 1) bijen (Biekens). Helm met wrong en dekkleden, als helmteken de boom met vogel

Literatuur
D'Yvoy (1784), 3; Backer van Leuven (1881), 245-247; Steenkamp (1923), nr. 74; Bloys van Treslong Prins (1924), 104 nrs. 57 en 58; Van Dooren (1977), 225; *Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda* (1982), nr. 45; Goossens & Dekker-Peek (1994), 33 nr. 74; Van de Garde & Massop (1996-97), 94 nr. 89

De compositie is opgebouwd uit een entablement voor de tekst en een rolwerkcartouche voor het alliantiewapen (afb. 428). Het entablement, met op de hoeken twee doodskoppen, dient als voetstuk voor de cartouche, die bovenaan door middel van linten wordt opgehouden door een engel. De kwaliteit van het beeldhouwwerk verraadt de hand van een meester-steenhouwer of beeldhouwer.

Het rolwerk is niet meer in de trant van Vredeman de Vries, die rond 1600 overheersend was, maar neigt naar de kwabstijl, die rond het midden van de zeventiende eeuw opgang deed. Een datering in die tijd is in overeenstemming met de sterfjaren van de overledenen, die in de volgorde 1643, 1658, 1666 en 1662 op de zerk staan genoteerd. Het is de vraag of de steen te dateren is in of direct na 1643, het jaar waarin de eerstbegravene Maria Maertens Denys overleed. Het lijkt waarschijnlijk dat de steen niet in de eerste plaats voor haar is vervaardigd maar

voor Rogier Meyers (haar zoon?), omdat het zijn wapen en dat van zijn echtgenote zijn die de bestanddelen van het alliantiewapen vormen. Bij nadere beschouwing van de eerste tekstregels vallen het ongelijkmatige van de spatiëring en het lettertype op, een indicatie dat deze tekst later is ingebeiteld; de onderste regels, die bepaald slordig zijn uitgevoerd, zijn van nog latere datum.

429 Het in 1992 gesloopte tochtportaal in het noordtransept (foto SKKN, T. Graas, 1982).

De bijbehorende steen ter rechterzijde (199 × 71 cm) met opschrift *INGANCK VAN ROGIER MEYERS GRAFT* gaf toegang tot de grafkelder. Van Rogier Meyers is bekend dat hij in december 1657 tot ouderling werd verkozen.

TG

84 Het gesloopte tochtportaal in het noordtransept

Hendrick Adriaenss?, ca. 1640 of ouder

Eikenhout, 319 × 283 × 242 cm
Literatuur
Kalf (1912), 78 (datering XVI); Voorloopige lijst (1931), 65; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 86; Van Haastert (1986), 55

Het noordportaal was opgebouwd uit schotwerk met een sobere versiering van gecanneleerde stijlen en voorzien van geornamenteerde, zwartgeverfde smeedijzeren gehengen (afb. 429).[4] Op grond van de stijlkenmerken moet het in ongeveer dezelfde tijd zijn ontstaan als het eveneens gesloopte doophek, dat ook met dergelijke gecanneleerde stijlen was versierd en dateerde uit 1638-1639. Mogelijk heeft de betaling in de rekeningen van 1640-1641 aan Hendrick Adriaenss. voor reparaties

aan de deuren van de consistoriekamer en werk aan een portaal betrekking op het noordportaal.

Het noordportaal kreeg tijdens de voorlaatste restauratie in 1936 nieuwe eikenhouten ingangsdeuren en werd bij de laatste restauratie in de jaren '90 verwijderd. Het motief voor deze ingreep, in monumentaal en historisch opzicht aanvechtbaar, is duidelijk: een beter zicht te krijgen op de muurschildering van de Annunciatie. Misschien vond men ook dat een dergelijk nutteloos lijkend 'houten huisje in de kerk' afbreuk deed aan de ruimtelijke kwaliteiten van de architectuur. Sindsdien liggen de gedemonteerde onderdelen van dit portaal opgeslagen boven de gewelven.

TG

85 Tochtportaal in het zuidtransept

430 Het tochtportaal in het zuidtransept (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1960).

Onbekende schrijnwerker, 1692?

Eikenhout, 380 × 478 × 365 cm

Literatuur
Kalf (1912), 78 (datering XVIIB); Voorloopige lijst (1931), 65; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 85; Van Haastert (1986), 52-53

Het portaal is opgebouwd uit schotwerk met grote panelen, geplaatst tussen gecanneleerde hoekpilasters op hoog voetstuk en met Ionisch kapiteel, die het hoofdgestel met tandlijst dragen (afb. 430).[5] Boven elk paneel een vruchtenguirlande.

De binnenzijde van het portaal is voorzien van authentiek smeedijzeren deurbeslag, in de vorm van zwartgeverfde scharnieren en gehengen. De zijdeuren worden geopend door middel van trekstangen met aan de uiteinden consoles die versierd zijn met bladmotief.

Dit portaal moet identiek zijn met het in de kerkmeestersrekening van 1692 vermelde nieuwe portaal, waarvoor een bedrag van 757 gulden genoteerd staat. Stilistisch vertoont het echter een opmerkelijke overeenkomst met het vroegere westportaal, zoals dat beschreven is in het bestek uit 1646 van Andries Buysen naar tekening van Laurens Drijffhout. Het portaal werd in 1929-1932 vergroot en in onderdelen vernieuwd. Bij de laatste kerkrestauratie werd een deel van het binnenwerk verwijderd en vervangen door glas.

TG

86 Vier avondmaalsbekers

Jan van Rijckel II, Breda, 1644-1645

Zilver, ca. 18,7 × 9,3 (diameter voet) cm
Gewicht: ca. 445 gr (iedere beker)
Merken, op alle bekers: monogram IVR (meesterteken); trembleersteek; wapen Breda (stadskeur); M (jaarletter 1644-45) (afb. 432)

Collectie
Breda's Museum, inv.nrs SV3119/1-4

Oudste afbeeldingen
1908 (G. de Hoog, foto RDMZ)

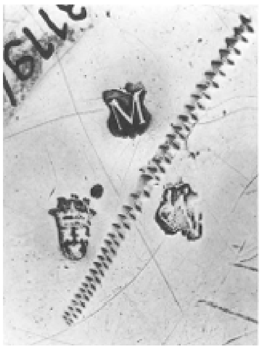
Literatuur
Wildeman (1908), 134; Kalf (1912), 122; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1965), nrs. 23-26 (1644); Tent.cat. Breda (1987), nrs. 172, 290, afb. p. 112; Graas (1992), 70; Tent.cat. Breda (2000), nr. 10.

Het contrast tussen het kerkzilver van voor en na de Reformatie is groot (afb. 431). Avondmaalsbekers verschilden tot het einde van de zeventiende eeuw niet of nauwelijks van de gangbare drinkbekers. Voor de Hervormde Kerk, die de pracht en

431 Avondmaalsbeker, 1644-1645 (foto Breda's Museum).

praal van de katholieken scherp veroordeelde, voldeed het alledaagse vaatwerk en waren zelfs glas en tin toegestaan. Het zijn materialen die volgens de gereformeerde theoloog Gisbertus Voetius (1589-1676) verre staan 'van de pronkzucht en de ijdelheid van deze tijd'.[6] In de meeste kerken werd niettemin gekozen voor bekers van zilver, 'zoals die in gebruik zijn bij families van de burgerij en zelfs bij het gewone volk'.[7] Niet alleen vorm en materiaal waren ontleend aan de doorsnee profane beker, maar ook de gegraveerde decoratie. Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw tot het einde van de zeventiende eeuw bestaat deze meestal uit een fries van bandwerk onder de liprand, gevuld met een al dan niet gestileerd bloem- en bladornament en vergezeld door C-voluten en vruchtenfestoenen. Illustratief is het werk van de Bredase zilversmid Justus Hoselman (1646-1708), die zich in bekers had gespecialiseerd. Van de elf bekende, door hem vervaardigde exemplaren bleven er vier onversierd, terwijl de rest de obligate randversiering toont.[8]

Opvallend is het contrast in decoratie van het viertal bekers uit de Grote Kerk, in 1644 gemaakt door de Bredase zilversmid Jan van Rijckel II (circa 1580-1663). Deze telg uit een uitgebreide zilversmedenfamilie was afkomstig uit Hasselt en deed bovendien ervaring op in Antwerpen.[9] Vermoedelijk beperkte hij zich niet tot zilverwerk, want bij zijn inschrijving in december 1637 als poorter van Breda heet hij nadrukkelijk 'goutsmit juwelier'.[10] De vier avondmaalsbekers die zijn meesterteken 'IVR' voeren, zijn geheel gematteerd. Slechts de gladde boven- en onderrand zijn niet met een matteerpons bewerkt. Zeventiende-eeuwse equivalenten zijn er nauwelijks, of het zouden de weinig voorkomende, zogeheten 'ysbeekers' moeten zijn, relatief lage, gedrongen bekers voor profaan gebruik.[11] Deze benaming, bekend uit archivalia



432 Merken op de avondmaalsbekers (foto Breda's Museum).

maar lange tijd onbegrepen, is niet ingegeven door de functie, maar door het 'bevroren' uiterlijk.[12] In deze ongebruikelijke versiering zijn twee ovalen uitgespaard.

Eén ovaal toont een gegraveerd wapen van Breda en banderollen met de tekst 'De · Diaconie · Van · Breda' alsmede het jaartal '1644'. De combinatie met de jaarletter 'M' (1644-45) geeft aan dat de bekers werden besteld voor de eredienst en niet - zoals vaak voorkwam - werden hergebruikt. De andere ovaal toont de profeet Elias. De profeet, op de vlucht voor de despoot Achab, de zevende koning van Israël, is de woestijn ingevlucht, waar hij in leven wordt gehouden door raven die hem brood brengen. In de zestiende en zeventiende eeuw was deze oudtestamentische scène - een voorafspiegeling van het Laatste Avondmaal en verwijzing naar de liturgie - een geliefd thema. Welke van de talloze, vaak stereotiep uitgewerkte prenten aan de gravering ten grondslag ligt, is niet duidelijk. Vaststaat dat Van Rijckel hetzelfde tafereel, wederom gevat in een ovaal, tien jaar later nog eens toepaste op twee avondmaalsbekers voor de Nederlandse Hervormde Kerk te Ginneken.[13] Ditmaal krijgt Elias een plaats onder de traditionele fries met blad- en vruchtornamenten. Dat de Bredase diaconie maar liefst vier bekers bij Van Rijckel kocht, mag bijzonder heten. Buiten Breda waren in het zeventiende-eeuwse Brabant slechts de gereformeerde gemeenten in Den Bosch, Bergen op Zoom, Geertruidenberg en Willemstad groot én rijk genoeg om een viertal ineens aan te schaffen.[14]

J-PvR

87 Tafels

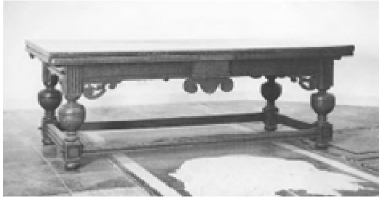
A. Onbekende schrijnwerker, midden 17de eeuw (afb. 433)
Eikenhout; hoogte 86,5 cm, lengte (ingeschoven) 253 cm, breedte 121 cm

B. Onbekende schrijnwerker, midden 17de eeuw (grotendeels of geheel vernieuwd) (afb. 434)
Eikenhout; hoogte 85,5 cm, lengte 169,5 cm, breedte 77,5 cm

B. Onbekende schrijnwerker, ca. 1676? (afb. 435)
Bruin geverfd hout (tafelblad naaldhout, onderstel eikenhout?); hoogte 79 cm, lengte 405 cm, breedte 71 cm

Literatuur
Kalf (1912), 100; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 1, 78

In kerk en nevenruimten bevindt zich een vijftal tafels van het zeventiende-eeuwse bolpoottype.[15]



433 De tafel in het koor (foto RDMZ, 2002).

434 Een van de drie tafels in de consistoriekamer (foto RDMZ, 2002).

435 Een van de twee oorspronkelijke avondmaalstafels (foto RDMZ, 2002).

436 De avondmaalstafels in het koor. Albuminedruk, Kannemans & Zoon, Breda, 1865 (zie afb. 3).

De belangrijkste hiervan (A), althans de meest representatieve en fraaie, is een trektafel met twee uittrekbare bladen. De poten zijn onderling verbonden door regels. De versiering bestaat uit zwartgeverfde cannelures op de hoeken en voluutconsoles onder het tafelblad. Aan beide zijkanten zijn vier ijzeren trekkers bevestigd. Op het blad zijn enkele oudere graffiti zichtbaar.

De tafel staat sedert de laatste restauratie vooraan in het koor en was daarvoor, sedert de voorlaatste, in 1956 afgesloten restauratie als avondmaalstafel vóór het koorhek opgesteld. Voor zover na te gaan is de oudste locatie de consistoriekamer (afb. 396), waar de tafel dienst zal hebben gedaan bij kerkenraadsvergaderingen en dergelijke. Een oorspronkelijke bestemming als avondmaalstafel is dus niet

waarschijnlijk. Een betaling in 1693 voor een ‘nieuw syden tafelkleet in de concistorie’ heeft wellicht betrekking op deze tafel.

Drie kleinere tafels (B), die in ieder geval sedert de voorlaatste restauratie in de consistoriekamer staan, zijn van hetzelfde model, maar eenvoudiger van uitvoering: de cannelures zijn zonder zwartsel en de voluutconsoles plat uitgezaagd. Het is niet met zekerheid uit te maken of deze drie tafels behoren tot de door Kalf in 1912 vermelde ‘eenvoudige tafels uit de zeventiende eeuw [...] in het presbyterium (twee, die voor het Avondmaal worden gebruikt), in de diaconiekamer, in de oude diaconiekamer en in de consistoriekamer [de bovenbeschreven grote tafel].’ Als dat waar is, dan zijn deze tafels grotendeels vernieuwd, en zo niet, dan zijn het neo-producten uit de eerste helft van de twintigste eeuw.

Een tafel (C), die zeker tot de oude inventaris van de kerk behoort, staat tegenwoordig tegen de zuidmuur in de Niervaartkapel opgesteld. Het betreft een chocoladebruin (over)geverfde tafel van dubbele lengte, met een doorlopend blad op zes poten, die opgebouwd zijn uit een baluster en bol en onderling verbonden zijn door regels. De uitvoering is soberder en minder gedetailleerd dan de bovengenoemde tafels, een indicatie dat deze tafel oorspronkelijk ten dienste van het avondmaal is aangeschaft, want de oudste avondmaalstafels waren in de regel bewust eenvoudig. In ieder geval heeft het meubel in de negentiende eeuw als zodanig dienst gedaan. Blijkens een oude interieurfoto (afb. 3B) is de tafel te identificeren met een van de twee door Kalf vermelde avondmaalstafels in het presbyterium (hoogkoor), in het midden, tussen de koorbanken. Het tweede exemplaar, zo te zien van hetzelfde type en formaat, en de bijbehorende eenvoudige banken zijn niet meer in de kerk aanwezig.

In de rekeningen over 1676-1677 is sprake van '1 nieuwe tafel voor het H. Avondtmaal met gedraaide stijlen als de 2 anderen - 2 sittebanken voor de tafels met voetbancken daar aan'. Mede gezien de stilistische kenmerken, die zeventiende-eeuws aandoen, is het niet uitgesloten dat de onderhavige tafel een van deze drie betreft die in de rekening genoemd worden.

TG

88 Preekstoel

Andries Buysen, koperen leuning gegoten door Elias Eliasz. van Vliet te Amsterdam naar model van Albert Vinckenbrinck, 1655-1656

Eikenhout met ebben fineer, trapleuning geelkoper, totale hoogte 415 cm, breedte 225, diameter klankbord ca. 405 cm

Oudste afbeeldingen
ca. 1900 (Grote Kerk, glasnegatief) (afb. 372); 1902 (Gids (1902)); 1907 (G. de Hoog, foto RDMZ) (afb. 438)

Literatuur
Kalf (1912), 98, plaat XX; Voorloopige lijst (1931), 65; Anoniem (1956), 2424; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 2; Van Haastert (1986), 66; Graas (1993), 250; Graas (1998), 174 noot 22 (koperen trapleuning); Frijters (1998), 24-25 (afb.)

De preekstoel staat aan de zuidkant van het schip tegen de derde vrijstaande pijler vanaf de toren en is van het klassieke zeszijdige model met een opbouw van stam - onderkuip - kuip - trap aan de zijkant - rugstuk - klankbord.[16]

De stam is verhoudingsgewijs zeer kort, de concaaf gewelfde onderkuip daarentegen buitengewoon groot en op de hoeken versierd met gebeeldhouwde ribben in de vorm van satyrachtige, met een festoen omhangen figuurtjes (kariatiden); zij torsen bladvoluten die overgaan in bazuinblazende putti die weer een Ionisch kapiteel ondersteunen.

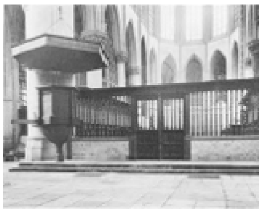
De kuip, op een basement van met ebben ingelegde kussenpanelen en sokkels, is voorzien van rondboogpanelen en getorste hoekzuilen met een rijke ornamentatie van fijn gesneden rankwerk waarin putti en kopjes zijn verwerkt (afb. 440-441). In

het midden van de rondboog een engelenkopje met lauwerkrans en guirlande, in de zwikken kransdragende putti. Op het vlakke onderstuk van de hoekzuilen putti die bloemenmanden torsen of halfputti die op dubbele hoorns blazen; op het bovendeel is de torsie omwonden met blad- en wingerdranken waarop honden, vogels en wederom putti; de kapitelen zijn Corinthisch.

Het rugstuk is conform de kuipzijden, met aan weerszijden gevoluteerde vleugelstukken met engelenkopje. Het klankbord vertoont tegen de rand consoles met kopjes en aan de onderzijde een rozet van acanthusbladeren in een stralenkrans met in het midden een granaatappelmotief. Het is met vier getordeerde trekstangen van geschilderd smeedijzer aan de pijler opgehangen.

De licht gebogen trap is ter linkerzijde aangebracht en onderaan versierd met voluten en twee engelenkopjes. De leuning is van gegoten geelkoper en opgebouwd uit kraakbeen-voluten tussen getorste zuiltjes, die de eigenlijke leuning in de vorm van een 180 centimeter lange slang (met dolfijnenkop) dragen (afb. 439).

437 De preekstoel binnen het doophek (foto RDMZ, G. de Hoog, 1907).



438 De proefopstelling met de noodpreekstoel in 1956 (foto RDMZ, A. Schreurs, Breda).

439 De koperen leuning van de preekstoel (foto RDMZ, L. Tangel, 1987).

In de rekeningen wordt vermeld dat Buysen 900 Rijksgulden ontving voor het maken van een 'groote preekstoel' (de voorganger zal dus een stuk kleiner zijn geweest) inclusief hemel (= klankbord), trap en 'gesneden werck'; geelgieter Elias Eliasz. ontving voor de 203 pond wegende koperen leuning en de lezenaar 30 gulden; eenzelfde bedrag kreeg de Amsterdamse beeldhouwer Vinckenbrinck voor het snijden in hout van het 'patroon' voor de leuning.

Op de foto van de preekstoel uit 1907 (afb. 438) is te zien dat de kuiprand en de onderzijde van het klankbord bekleed zijn met franje. Op een interieurfoto uit 1902

zijn aan weerszijden van het rugstuk geknoopte gordijntjes zichtbaar. Bekleding hoorde er in die tijd bij gezien de regelmatig terugkerende posten hiervoor in de Bredase kerkrekeningen van de zeventiende en achttiende eeuw. Ook de zitting voor de predikant binnen in de kuip was blijkens de rekening over 1666 vroeger van een met groen laken bekleed kussen voorzien.

De preekstoel werd bij de voorlaatste restauratie in 1956 (zie afb. 385) overgeplaatst naar de noordoostelijke vieringpijler, na een proefopstelling met de noodpreekstoel die tijdelijk in gebruik was geweest (afb. 438). Het meubel werd toen ook ontdaan van verflagen en de groene bekleding en franje. Sedert de laatste restauratie staat de preekstoel weer op zijn oude plaats in het schip. Een klein onderdeel van het klankbord, dat bij de vorige opstelling niet paste en vervolgens in depot werd opgeslagen in het Breda's Museum, is toen weer teruggeplaatst.

TG

89 Koperen accessoires van de preekstoel

440 Putto onder de kuip van de preekstoel (foto RDMZ, L. Tangel, 1987).

Lezenaar geleverd door Elias Eliasz. van Vliet te Amsterdam in 1655 of 1656, kaarshouders waarschijnlijk door een onbekende Amsterdamse geelgieter in 1674

Gegoten geelkoper, 31 × 48 cm (blad), 38 cm (kaarshouder)

Literatuur
Kalf (1912), 98; Voorloopige lijst (1931), 65; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 3, 74; Graas (1993), 250; Graas (1998), 129

De lezenaar is bevestigd tegen de kuiprand (afb. 442).[17] Het opengewerkte blad wordt gevormd door omkrullende en vervlochten acanthusbladeren, waarbij de linker- en rechterhelft elkaars spiegelbeeld vormen. Het blad rust op een houder die is opgebouwd uit met bladmotieven versierde S-voluten.

De twee draaibare kaarshouders zijn bevestigd aan weerszijden van de lezenaar (afb. 443). De armen zijn in de vorm van een liggende S-voluut, die aan de binnenzijde uitloopt in een gestileerd dolfijnenkopje.

Tot de niet meer aanwezige accessoires behoort de koperen zandloperhouder, een vast onderdeel van de preekstoeluitrusting, dat op de rand van de kuip was gemonteerd en de glazen zandloper bevatte. In de rekening over 1674 is een post opgenomen voor ‘coperwerk aen de lessenaer [ongetwijfeld de bovenbeschreven kaarshouders] en de predickstoel om de santloper in te zetten’. Zandlopers vormen vanwege hun breekbaarheid een constant terugkerende post in de kerkrekeningen; een gespecificeerde vindt men in de rekening over 1657, waarin Goos Jansen ‘compasmaecker’ te Amsterdam wordt betaald voor twee zandlopers. De in 1674 aangeschafte koperen houder zal van een van de gangbare typen geweest zijn: een draaibare arm waaraan de eigenlijke houder in de vorm van twee door spijlen of balustertjes verbonden ringen. In een betaling in 1714 aan de Bredase geelgieter Rudolf Giessen voor reparatie is sprake van twee koperen ‘pylaers in de santlooper’. De zandloperhouder is evenals de koperen kroonluchters vermoedelijk in de loop van de negentiende eeuw verkocht.

TG

90 Houten accessoires van de preekstoel

441 Detail van een hoekzuil van de kuip (foto RDMZ, L. Tangel, 1987).

Onbekende schrijnwerker: kapstok(ken) en de verdwenen psalmborden, ca. 1655-1656?

Eikenhout, 76 cm (breedte / diameter kapstok)

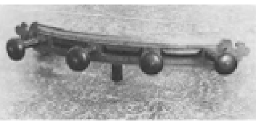
Oudste afbeeldingen
ca. 1900 (Grote Kerk, glasnegatief) (afb. 372)

Literatuur
Kalf (1912), 98

De kapstok is in de vorm van een licht gebogen, met de ronding van de zuil meegaande lijst en voorzien van vier ebbenhouten knoppen (afb. 444).[18] De versiering is eenvoudig en bestaat uit een drietal zogenaamde 'kussens' en een *fleur-de-lys*motief aan de uiteinden.

De oorspronkelijke functie is niet geheel zeker: als kapstok voor het ophangen van collectestokken, zoals op een interieurfoto uit 1902 te onderscheiden is, of van de baret en de kleding van de predikant?

De oorspronkelijke plaats is tegen de zuil waar de preekstoel staat opgesteld, aan de kant van de trap. De kapstok ligt thans opgeslagen in de kelder, waar hij terecht zal zijn gekomen na de overplaatsing van de preekstoel naar de noordoostelijke vieringspijler ten tijde van de voorlaatste restauratie. Toen de preekstoel bij de laatste restauratie weer op zijn oude plaats werd opgesteld, is men kennelijk vergeten ook deze kapstok te herplaatsen. Het is te hopen dat deze omissie ooit nog eens wordt goedgemaakt.



444 Kapstok, die vroeger bevestigd was tegen de zuil van de preekstoel (foto RDMZ, 2002).

442 Lezenaar aan de preekstoel (foto RDMZ, 2002).

443 Kaarshouder aan de preekstoel (foto RDMZ, 2002).

Zoals op de oudste foto van de preekstoel uit 1907 goed te zien is, bevond zich ongeveer een meter boven deze kapstok een tweede exemplaar, meer georнamenteerd en met kleinere knoppen (voor collectestokken). Deze tweede kapstok is spoorloos verdwenen.

Al veel langer verdwenen preekstoelaccessoires zijn de houten psalmbordjes, waarop de nummers van de te zingen psalmen werden aangekondigd. Op de oudste foto's zijn ze al niet meer aanwezig. Het zullen er drie geweest zijn, die tegen de middelste rondboogpanelen van de kuip hingen. Ze werden met een zekere regelmaat opnieuw beschilderd en verguld; de oudste vermelding van (opnieuw?) schilderen is gevonden in de rekening over 1670.

TG

91 Prinsenbank, 1663

Andries Buysen, 1663

Eikenhout, 350 × 402 × 210 cm

Oudste afbeeldingen
1906 (RDMZ, foto G. de Hoog)

Literatuur
Van Goor (1744), 186; Craandijk (1886), 147; Gids [1902], 6 (foto koor met prinsenbank); Kalf (1912), 99; Voorloopige lijst (1931), 65; Anoniem

(1956), 2342; Anoniem (1956), 2425; Holleman (1966), 2 (foto bank met Wilhelmina), 11, 45 noot 34; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 14; Paquay (1996), 30-31 [met transcriptie van domeinrekening]; Frijters (1998), 13 (afb.)

De bank is geplaatst tegen de derde pijler aan de noordkant van het schip, recht tegenover de preekstoel, en heeft de voor een 'pijlerbank' karakteristieke halfcirkelvormige plattegrond, die in dit geval vijf zijden van een tienhoek omvat (afb. 445-447).[19] Het voorschot van de bank bestaat uit onversierde panelen, gescheiden door brede, verdiepte pilasters. Het achterschot is voorzien van pilasters met afhangende trossen met linten en kwabachtig ornament en bovenaan versierd met ovale cartouches met vruchtenfestoenen. De consoles die de overhuiving dragen zijn versierd met een gevleugeld kopje en een bladvoluut; het fries van het hoofdgestel met voluten en ranken en een cartouche met het jaartal 1663.

De tegenstelling tussen de sobere vormgeving van het voorschot en het rijk geornamenteerde bovendeel roept de vraag op of het voorschot wel tot het oorspronkelijke ontwerp van 1663 behoort. Mogelijk is het voorschot in verband te brengen met een post in de kerkrekeningen over 1739-1741 voor gestoelte van wagenschot (eikenhout van een bepaalde kwaliteit) rondom de Prinsenbank. Een andere mogelijkheid is dat het voorschot is aangebracht na de verwijdering van de bank uit het schip, hetgeen waarschijnlijk na de uitbreiding van het bankenplan in 1837 heeft plaatsgevonden.

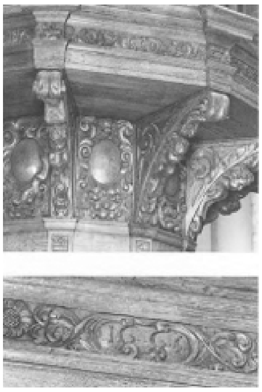
445 De Prinsenbank op zijn vorige standplaats aan de zuidzijde van het schip (foto RDMZ, L. Tangel, ca. 1985).

446 De achterzijde van de Prinsenbank (foto RDMZ, L. Tangel, ca. 1985).

Ook het onderste deel van het achterschot tot aan de consoles lijkt niet oorspronkelijk. Het snijwerk van de pilasters is duidelijk van een andere hand dan die van Buysen en oogt als een pastiche van een minder begaafde (achttiende- of negentiende-eeuwse) hand, die naar voorbeeld heeft gewerkt van het snijwerk van het gesloopte hek tussen schip en viering en dat van de kerkborden uit 1669. Een indicatie voor een latere datering van het achterschot is misschien ook het ontbreken van een zitting. De Prinsenbank is in feite een loge waarin bij gebruik stoelen moeten worden gezet.

Op de oudste interieurfoto's is de bank niet in het schip te herkennen en ook op de tussen 1850-1900 te dateren plattegrond van het bankenplan is ze niet aangegeven. Craandijk, die de kerk in 1879 heeft bezocht, vermeldt ‘de voormalige prinsenbank’ in het koor, hetgeen wordt bevestigd door een foto die Reissig in 1902 maakte voor de in hetzelfde jaar verschenen *Gids*. Hierop is de bank in de koorsluiting te onderscheiden. Vermoedelijk is ze daar terechtgekomen als gevolg van de komst van de banken ten behoeve van de Koninklijke Militaire Academie in 1837 en volgende jaren.

De oudste foto van de Prinsenbank is uit 1906. Ze stond toen opgesteld tegen een muurvlak van de Prinsenkapel, die te herkennen is aan het patroon van de vloertegels. Waarom de bank overgebracht is van het koor naar deze kapel is niet duidelijk. Een verband met de juist in die jaren opgestarte restauratie van de kerk is aannemelijk,



447 Detail van de overhuiving met het jaartal 1663 (foto RDMZ, 2002).

hoewel de plannen voor de restauratie van het koor pas uit 1909 dateren.

De foto uit 1906 laat zien dat het gestoelte toen nog over een tweede voorschot beschikte, dat breder en lager maar overigens gelijkvormig was aan het huidige voorschot (dat dus oorspronkelijk een tussenschot is).

Ten tijde van de herinrichting van het schip in 1956 werd de bank ‘gerestaureerd’ en ovregeplaatst naar de zuidzijde van het schip, tegen de zuil waar thans weer de preekstoel staat. Bij deze restauratie, die bekostigd werd door het Koninklijke Huis, moet het tweede voorschot zijn verwijderd.

Sedert de jongste restauratie staat de bank tegenover de preekstoel, de oorspronkelijke locatie zoals algemeen wordt aangenomen. Een kanttekening hierbij is dat deze veronderstelling louter gebaseerd is op een mededeling van Kalf, die deze kennis ‘van horen zeggen’ moet hebben verkregen.

De naam ‘Prinsenbank’ is niet oorspronkelijk van toepassing op deze bank. In de rekening van 1663 is sprake van ‘haer hoogheyts gestoelte’, bestemd voor Amalia van Solms, weduwe van Frederik Hendrik en voogd van de op dat moment dertienjarige prins Willem III (het is de periode van het eerste stadhouderloze tijdperk). In 1679 wordt gerept over het gestoelte van Hare Hoogheid in verband met het portaal onder de toren, en in 1680 en 1686 wederom over een stoel van Zijne Hoogheid en een stoel van Hare Hoogheid. Er lijken dus twee aparte gestoelten, eventueel een uit twee banken samengesteld gestoelte, geweest te zijn, hetgeen bevestigd wordt door de betaling in 1751 voor zwart laken voor het bekleden van de prinsenbank en het gestoelte van ‘haar edele welaghtbare’ ter gelegenheid van het overlijden van prins Willem IV. Bovendien was er reeds vóór 1663 een prinselijke bank in de kerk; bij een

plechtigheid in 1646 werd Amalia 'naar haar gewoon gestoelte geleydt', aldus Van Goor. Dit zou dan het gestoelte moeten zijn, dat 'hare hoocheyt' het jaar daarvoor had laten maken door de 'screynwerckers' Andries Buysen, Adriaen Damis en Wouter Rombouts. In de rekening van de Nassause Domeinraad over 1645 wordt expliciet het 'snijden van de capiteelen met het drayen van de calommen' vermeld, elementen die niet te zien zijn bij de nog aanwezige bank en dus op een andere bank betrekking moeten hebben gehad. De bank van 1645 was gemaakt ter gelegenheid van het bezoek van Frederik Hendrik en Amalia aan de stad.

De conclusie van dit alles zou kunnen zijn dat de huidige Prinsenbank die naam geërfd heeft van een andere bank en aanvankelijk eerder een 'Prinsessenbank' was. Hoe het ook zij: sedert de Franse tijd, gedurende de negentiende tot ver in de twintigste eeuw, schijnt de bank niet of nauwelijks meer door een lid van het Oranjehuis 'bezeten' te zijn en leidde zij een ontheemd bestaan in het koor en vervolgens in de Prinsenkapel met het afgedankte orgelbeeld van Koning David op de kap. De naam 'Prinsenbank' kreeg weer enige inhoud met de officiële heringebruikname na de restauratie op 9 juni 1956, waarbij prinses Wilhelmina aanwezig was.

TG

92 De rugwerkluiken van het orgel

Noordelijke Nederlanden, derde kwart 17de eeuw

Buitenzijde van de luiken: *Rouwdraperieën boven wolkenlucht* (afb. 449).

Binnenzijde van de luiken, noordkant: *De harpspelende David voor de ark* (afb. 448A); zuidkant: *De bejubeling van David* (afb. 448B).

Olieverf op paneel, 240 × 160 cm (per luik)
De panelen zijn samengesteld uit verticale delen en worden aan de binnenzijde bijeengehouden door smeedijzeren gehengen. De luiken kunnen het front niet in zijn geheel afsluiten maar blijven enigszins open staan.

Literatuur
Kalf (1912), 99; Van den Enden (1989); Jespers (1983), 39-41; Van Zanten (1999/1), 25, 98, 101, 169-174; Van Zanten (1999/2), 43.

Restauraties
1819 (schoongemaakt), idem 1937 door J. Por

Op het luik aan de zuidzijde van het orgelfront staat David centraal.[20] Hij is de triomfator die door het volk wordt omringd. Het geschal van de hoornblazers - ze zijn rechts in het vlak gesitueerd - is het klinkend eerbetoon aan de held en kondigt de komst van het zegevierende leger aan. Lansen en een wimpel boven een menigte soldaten links in het vlak duiden op de strijd die plaatsvond en de overwinning die wordt gevierd. David loopt aan de kop van de troepen, op de beschouwer toe. Ietwat krom en gebogen draagt hij zijn oorlogsbuit met zich mee. Het nog bloedende hoofd van de reus Goliath zeult hij in zijn linkerhand aan de haren mee en over zijn

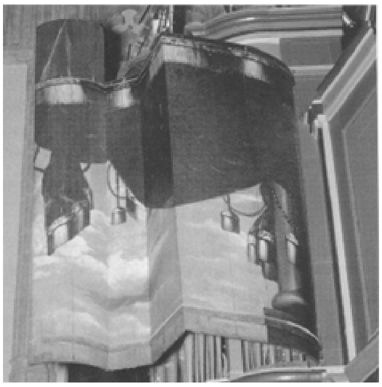
schouder torst hij het immense zwaard van de overwonnene, het handvest omklemd met de rechterhand. Vreugde, opwinding en uitgelaten blijdschap overheersen bij de begroeters van de held met zijn oorlogsbuit. De hoornblazers van het leger vormen geen strakke lijn maar blazen hun instrument op uitgelaten wijze. Twee musicerende vrouwen - één van hen blaast de fluit en de ander houdt een muziekboek vast en zingt - verbeelden de bejubeling van de overwinnaar. Ze staan links van David, hun rug gekeerd naar een norskijkende man met een tulband op het hoofd. Het is koning Saul, die op de achtergrond van het feestelijke tafereel jaloers toeziet hoe David wordt geëerd. Niet hij had de aartsvijanden van het volk van Israël, de Filistijnen, verslagen, maar de eenvoudige herdersjongen.

> ‘Het geschiedde echter, toen zij thuiskwamen, toen David na de overwinning op de Filistijn terugkeerde, dat de vrouwen uit alle steden van Israël koning Saul onder gezang en in reidans tegemoet gingen met tamboerijnen, vreugdebetoon en triangels; en de dansende vrouwen zongen een beurtzang en zeiden: Saul heeft zijn duizenden verslagen, maar David zijn tienduizenden.’[21]

A

B

448 Onbekende schilder, rugwerkluiken van het orgel, derde kwart 17de eeuw. **A** Rechter luik: de harpspelende David voor de ark, binnenzijde van het luik aan de noordzijde van het rugwerk. **B** Linker luik: de bejubeling van David, binnenzijde van het luik aan de zuidzijde van het rugwerk (foto RDMZ, 1999).



449 Onbekende schilder, buitenzijde rugwerkluik orgel. Zicht op de hemel onder rouwgordijnen (foto RDMZ, 1999).

Het luik aan de noordkant van het orgelfront toont de kerkganger nogmaals een bijbelse intocht waarbij David centraal staat. De kroon op zijn hoofd en de harp in zijn handen tekenen hem als de psalmist. De rijkdom van deze gebruikelijke attributen contrasteert met de eenvoudige, witlinnen lijfrok die zijn gestalte doet oplichten in het geheel van de in rode en bruine tinten opgezette voorstelling.

David loopt harpspelend aan de kop van een uitgelaten stoet mensen die wordt afgesloten door een hoog boven de menigte uittorenende kameelrijder. Muzikanten omringen de koning. De algehele vreugde betreft de ark, middenboven in het

beeldvlak weergegeven; op het deksel zijn de gouden cherubs met hun naar elkaar uitgestrekte vleugels zichtbaar. Op het hoge, concave luikdeel ter linkerzijde verbeeldt een klassieke gevel de stedelijke omgeving van Jeruzalem, om preciezer te zijn, het paleis van de koning in deze stad. De hoornblazer en de fluittisten rondom David verkeren evenals de koning in een jubelstemming. Links van de stoet slaan twee toeschouwers het tafereel met enig ontzag gade en vanuit een venster boven hen kijkt een vrouw neer op David:

‘En David danste uit alle macht voor het aangezicht des Heren; David nu was omgord met een linnen lijfrok. David en het gehele huis Israëls haalden de ark des Heren, onder gejubel en hoorngeschal.’[22]

De ark werd naar Jeruzalem gehaald door David, nadat hij tot koning was gezalfd over geheel Israël en Juda. De van acaciahout vervaardigde verbondskist, geheel bekleed met goud en aan de bovenzijde gesloten met het door de twee gouden engelen gesierde verzoendeksel, bevatte Gods getuigenis, gegeven aan Mozes. Wanneer God tot zijn volk sprak, deed hij dit vanaf dit deksel. De ark impliceerde daarom de nabijheid van God en dit bracht de mensen in een staat van overweldigende blijdschap en ontoombare vreugde.

De vrouw in het paleisvenster is Davids echtgenote, Michal. Zij kijkt letterlijk neer op haar dansende echtgenoot. Uit de afgewende houding van haar hoofd blijkt duidelijk haar afkeuring over zijn gedrag.

‘Toen de ark des Heren de stad Davids binnenkwam, keek Michal, de dochter van Saul, door het venster en zag koning David huppelen en dansen voor het aangezicht des Heren; en zij verachtte hem in haar hart.’[23]

Michals minachting werd opgeroepen door de schamele kledij van haar koninggemaal - hij had zich met de lijfrok omgord om zijn nederigheid tegenover God te betonen - en zijn wilde dans. Het ‘dansen uit alle macht’, uitdrukking van de vreugde om Gods nabijheid, staat van geestelijke jubel, werd door Michal herkend noch begrepen.

De jubel van het volk van Israël komt hier niet alleen tot uiting in de dans, maar ook door het blazen op de hoorn. Een dergelijke priesterhoorn - zijn Hebreeuwse benaming *yôbel* vormde het woord jubel[24] - is een vast onderdeel in de beeldtraditie van deze bijbelse stoet.

Het thema van de overbrenging van de ark naar Jeruzalem was door zijn ruime interpretatiemogelijkheden uiterst geschikt voor orgelluiken. De kerkganger kende uit de preken de vergelijkingen tussen het binnenhalen van de geheiligde verbondskist en de komst van het nieuwe geloof. De ark, die stond voor de tegenwoordigheid van God, diende door die hoedanigheid bovendien als beeldmerk voor de kerk. Het beeld van de instrumentspelende koning-psalmist en de jubel van zijn volk, begeleid door figuren die instrumenten bespelen, vormde bovendien een argument in het pleidooi de psalmzingende gemeente tijdens de eredienst te begeleiden door orgelmuziek. De voorstanders van orgelmuziek - gedurende de zeventiende eeuw wonnen zij allengs terrein en werd orgelspel en begeleiding van de kerkzang tijdens de eredienst ingevoerd - konden hun argumenten bovendien kracht bijzetten met psalmteksten waarin bijvoorbeeld het blazen van de hoorn, zo overeenstemmend met het geluid van het pijporgel, in samenhang met de jubel voorkomt.[25] Geliefd was psalm 150, het loflied dat veelvuldig in verband werd gebracht met het orgel en zijn taak. Deze psalm, waarin wordt opgeroepen God te loven met allerlei muziekinstrumenten, was niet alleen een geliefde bron voor talrijke graveurs en schilders vanaf de zestiende eeuw, maar de kunstenaars gebruikten letterlijke of geparafraseerde regels uit deze psalm als titels van hun werken en deze regels waren (en zijn nog steeds) geliefd als opschrift voor orgels.

De compositorische overeenkomsten tussen de twee feestelijke stoeten ter weerszijden van het rugwerk versterken de inhoudelijke verwantschap en attenderen de beschouwer op een muzikale boodschap met intrinsieke parallellen. Hiermee

schiep de schilder een bijzondere en veelzijdige eenheid in dit tweeluik. Zo staat de psalmist op beide panelen centraal en is hij omgeven door de muziek. Die muziek klinkt op voor datgene wat in vreugde Jeruzalem wordt binnengehaald. De linkerstoet rond de ark bejubelt de aanwezige God, de rechter stoet de held. Het linkerluik toont de bejubeling van de hemelse kracht, die - zoals is te zien op de pendant - op aarde leidt tot de overwinning.

Hier is een visuele parallel geschapen tussen twee vormen van muziekmakerij. De muziek door het volk op het rechterluik, zo onlosmakelijk verbonden met de teksten over Davids jeugd, vormt de ouverture op het psalmodiëren tijdens de periode dat hij de grootste van Israëls koningen is. Het muzikale eerbetoon van het volk aan de herdersjongen was een uitdrukking van de horizontale, aardse lijn van de intermenselijke relaties. In de figuur van de dansende psalmist op het linkerluik

wordt deze omgezet in een verticale lijn van de aarde naar de hemel, de innige relatie tussen de koning en zijn God. Deze hier gevisualiseerde twee hoedanigheden van de bijbelse muziek rechtvaardigden de functie van het orgel. Op zijn plaats aan de kerkmuur tussen hemel en aarde belichaamden het instrument en zijn bespeler beide lijnen, en de luiken boden de kerkgangers bovendien de gelegenheid de betekenis van de lofzang te overdenken in het licht van de historiën van David.

Dat de muziek op onwilligen zijn opwekkende en helende werking mist, kon de beschouwer opmaken uit de gestalten van de twee bijfiguren, Saul in de rechterscène en diens dochter Michal bij de linkerstoet.[26] Ze zijn op vrijwel identieke wijze op de twee luiken onopvallend linksboven in het vlak geplaatst. De wrevel in de mimiek van Saul verschilt nauwelijks van het misprijzen op het gezicht van Michal.

In de kerken van de Noordelijke Nederlanden kwam de afbeelding van de psalmist op de luiken van orgels veelvuldig voor in de tijd dat de niet meer bij naam bekende schilder zijn opdracht voor de Bredase luiken uitvoerde. Op de enige monumentale schilderwerken waarvoor de calvinistische kerken nog opdrachten verstrekten - bijbelse historiën op de luiken van orgels - was David de onvermijdelijke hoofdpersoon. Op de vraag of de opdrachtgevers de musicerende koning alleen wilden laten uitbeelden om zijn muziek, moet ontkennend worden geantwoord. Dankzij de sterke identificatie van de dominees en hun gehoor met de wederwaardigheden van het volk en de koningen van Israël, in deze jaren zo ingebed in de calvinistische belevingswereld, konden de kerkgangers meer aflezen aan de voorstellingen dan de illustratie van het bijbelverhaal.

Zo was het David-tweeluik aan het orgel in de nu niet meer bestaande Nieuwe Zijdskapel in Amsterdam een hartversterkende boodschap aan de kerkgangers. Deze kapel was door het Amsterdamse stadsbestuur voor gebruik afgestaan aan de grote groep Duitse gereformeerden, die hun land waren ontvlucht om de achtervolgingen vanwege hun geloof. In de historiën op de luiken aan hun orgel konden deze kerkgangers hun eigen geschiedenis zien. Zo zagen zij in de taferelen met de nadrukkelijk poging van Saul de harpspelende herdersjongen te doden en de overwinning van David op de pendant, hoe zij werden achtervolgd en hoe het ware geloof uiteindelijk overwint.[27]

In Amsterdam was er in de tijd dat de Bredase luiken werden geschilderd, in de Oude Kerk eveneens een voorstelling te zien van David dansend voor de ark, in 1545 geschilderd door Maarten van Heemskerck. Centraal thema op deze luiken was echter niet David en zijn muziek, maar de wonderdadige ark. Op het tegenoverhangende luik werd de ark meegedragen in de stoet rond de muren van Jericho. In de Nieuwe Kerk in deze stad daarentegen diende de zalving van David, in 1655 geschilderd op het monumentale vlak van zes geloten luiken, als apotheose van een zesluikige Davidcyclus. De opdrachtgever van Jan van Bronchorst, schilder van dit werk, was de Amsterdamse magistraat. Deze liet het beeldverhaal op de luiken van het nieuwgebouwde stadsorgel niet alleen aanbrengen als een illustratie van de geschiedenis Saul-David of de uitbeelding van de lofzang, de cyclus verhaalde over de strijd van de stad en de zege over eenieder die het waagde de stad ooit te belagen. Het is vooral de stedelijke almacht in die dagen die in het uiterlijk van dit instrument, zijn kas en luiken wordt bejubeld.[28]

In de Bredase Onze-Lieve-Vrouwekerk is David wel degelijk neergezet als psalmist, voorganger van muzikanten en centraal figuur van muzikaal eerbetoon aan hem en door hem. In andere kerken, waar hij in de voorstellingen meeloopt in de triomftocht

van de musicerende en lofzingende stoet, lijken de opdrachtgeveners zijn rol meer in de marge te hebben bedoeld. In de weergave van een dergelijke erestoet ligt de nadruk op het gehele lofzingende volk van Israël. In de zestiende-eeuwse grafiek, die door de grote verspreiding en herdrukken tot ver in de zeventiende eeuw niet zelden door schilders als inspiratiebron gebruikt, zijn hiervan voorbeelden te vinden.[29] De intocht van Saul en David op het rechterluik aan het orgel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Maastricht is rechtstreeks ontleend aan een prent naar Maarten van Heemskerck, waarin de naar de poorten van Jeruzalem trekkende stoet eindeloos is en grote nadruk krijgt.[30] Op de monumentale luiken uit 1644 aan het orgel in de Grote of Sint-Laurenskerk in Alkmaar is de bejubeling door het volk op allegorische wijze vormgegeven. De stoet brengt er zijn muzikale hulde vooral aan talrijke bijbelse helden en koningen, die met de hulp van God in staat waren geweest de vijanden van het volk van Israël te verslaan. Deze helden en koningen zijn te herkennen in de beelden op de triomfboog waar het volk onderdoor trekt.[31]

Vergelijking van de rugwerkluiken in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda met de genoemde Noord-Nederlandse voorbeelden verschaft enig inzicht in de achterliggende betekenis van de Bredase voorstellingen. Het gemis aan bronnen omtrent opdracht en schilder wordt gecompenseerd door de sterke compositorische en beeldende kracht van dit tweeluik. De centrale plaats van de psalmist op beide panelen, de nadrukkelijk aanwezige muzikanten rondom en naast hem, anders gezegd, de muziek die om hem heen opklinkt, vormt het hoofdthema. Het orgel, zichtbaar tussen de twee luiken, kan temidden van deze muziekmakerij als instrument bij de jubel worden gezien. Een achterliggende betekenis, die bij andere orgelluiken in de Noordelijke Nederlanden uit bronnen, context, beeldkeuze, compositie, en cycli valt te destilleren, lijkt hier niet aanwezig. De genoemde beeldende opbouw van de rugwerkluiken vertelt zijn eigen verhaal over de muziek.

Stilistisch komt de figuur van David in deze kerk overeen met die in de eerder genoemde Amsterdamse Nieuwe Zijdskapel, zij het dat de figuren elkaars spiegelbeeld vormen. De protagonist draagt in beide gevallen het geweldige zwaard van de overwonnen Goliath over de schouder en torst in de andere hand het hoofd van de reus aan de haren mee. Op dezelfde wijze zijn zij omgord met onder- en bovenkleed en stappen, reeds met één voet uit het beeldvlak, op de beschouwer af. Mogelijk is de Bredase Davidfiguur geïnspireerd op de oudere tegenhanger via een grafische boodschapper. Enkele andere beeldelementen op de luiken zijn zeker te herleiden tot grafische voorbeelden. Zo is de dansende koning uit de arkscène overgenomen uit een aan het leven van David gewijd prentenboek dat in 1637 en in 1653 in Amsterdam integraal in een monumentale prentenbijbel werd opgenomen en aldus werd herdrukt.[32] De hoornblazers op het rechterluik zijn afgeleid van de hoornblazers voor de ark op een gravure uit 1583 door Johan Wierix naar Maarten de Vos, waarop ook Michal in het venster voorkomt, zij het ook hier in spiegelbeeld.[33]

Wanneer de luiken worden gesloten, maakt de jubel van het geopende front plaats voor een ingetogen stemming. Op de buitenzijde van de luiken wordt de suggestie gewekt dat zwarte rouwdraperieën over het rugwerk hangen. Deze geschilderde ingetogenheid, zichtbaar bij het afgesloten instrument, is in overeenstemming met de stille kerkelijke perioden. Bij rouw en gedurende vastenperioden werd het instrument niet bespeeld en bleven de luiken gesloten.[34] Onder de zwarte draperieën, door koorden met kwasten opgetrokken, is een oplichtende wolkenlucht geschilderd. Aan de keuze voor dit bijzondere beeld van een versluierde maar toch zonnige hemel kunnen bijbelpassages over opstanding en hoop ten grondslag liggen. Een lichtende wolk overschaduwde de apostelen en onttrok de ten hemel varende Jezus aan hun ogen.[35] Zijn terugkeer op wolken komt ter sprake in het lijdensverhaal en staat dan in relatie met de opstanding:

> ‘Doch Ik zeg U, van nu af aan zult gij de Zoon des mensen zien, gezeten aan de rechterhand der Macht en komende op de wolken des hemels.’[36]

In de Noordelijke Nederlanden zijn er een enkele gesloten orgelfronten die, overeenkomstig met de uitwerking van dit beeld in Breda, een sfeer van stilte, inkeer of eenvoud oproepen. De onbewerkte buitenzijde van orgelluiken die bij geopende staat wel degelijk geschilderde voorstellingen te zien geven, spreekt hierbij de duidelijkste taal.[37] Vanitasvoorstellingen waren ook mogelijk. In de Jacobikerk te Utrecht waren bij gesloten orgel een treurend en een bellenblazend kind te zien,

schedels, zandlopers en een knekel zijn hun attributen.[38] Het laatste voorbeeld van deze traditie is het uitgebreide programma van symbolen en allegorische figuren, ontleend aan de Apocalyps, in sobere grijstinten geschilderd op de buitenzijde van de monumentale orgelluiken in Goes.[39]

De binnen- en buitenzijde van de luiken in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda vormen aldus geen uitzondering binnen de iconografie van de schilderwerken die werden aangebracht aan weerszijden van de Noordnederlandse orgelfronten in de zeventiende eeuw. De zeggingskracht van de onbekende schilder, die de beschouwer via de ogen inwijdt in het wezen van de lofzang in de kerk, mag daarentegen bijzonder worden genoemd.

MvZ

93 Lezenaar op standaard

450 De voorzangerslezenaar op de nieuwe stenen standaard (foto RDMZ, 2002).

Amsterdams geelgieterswerk (Cornelis Brem?), 1685

Gegoten geelkoper, 34 × 49 cm (blad)

Oudste afbeeldingen
Kalf (1912), afb. 70

Literatuur
Kalf (1912), 68, afb. 70; Voorloopige lijst (1931), 65; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 4; Graas (1993), 250; Graas (1998), 130, 176 noot 35

Het blad is van hetzelfde model en nagenoeg dezelfde afmetingen - iets groter - als de dertig jaar eerder vervaardigde lezenaar aan de preekstoel (afb. 450).[40] Alleen de houder verschilt en wordt hier gevormd door een korte steun in de vorm van een bladvoluut met een volplastisch gevleugeld puttokopje. Het minieme verschil in grootte is te verklaren uit de omstandigheid dat nagietingen in de regel iets groter uitvallen.

Het gevleugelde kopje is van hetzelfde type dat voorkomt op de doopbekkenstandaard, die wellicht toe te schrijven is aan de Amsterdamse geelgieter Cornelis Brem. Dat de lezenaar in ieder geval van Amsterdamse makelij is, blijkt uit de betaling voor het transport aan de beurtschipper van Amsterdam.

De lezenaar is oorspronkelijk een voorzangerslezenaar, die op het doophek was bevestigd. Na de opruiming van dit hek bij de voorlaatste restauratie kwam hij aanvankelijk te staan op de avondmaalstafel, die voor het koorhek werd geplaatst. In een later stadium werd hij op een nieuwe stenen standaard gezet, die eerst ter rechterzijde van de avondmaalstafel stond en sedert de laatste restauratie een min of meer vaste standplaats heeft gekregen in het koor.

451 De doopbekkenstandaard (foto RDMZ, 2002).

TG

94 Doopbekkenstandaard

Amsterdams geelgieterswerk (Cornelis Brem?), 1694-1695; doopbekken 1749?

Gegoten en geslagen geelkoper, totale hoogte 135 cm, diameter bekken 38 cm[41]

Oudste afbeeldingen
Kalf (1912) afb. 69 (met hoog houten voetstuk)

Literatuur
Kalf (1912), 98, afb. 69; Voorloopige lijst (1931), 65; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 7; Van Swigchem (1984), 206-207; Graas (1993), 237, 250; Graas (1998), 176 noot 35

De kandelaarachtige stam, die op een houten zeszijdig voetstuk staat, eindigt boven in een tulpvorm van kwabachtige bladeren (afb. 451-452). Hierop rust de uit voluten met gevleugelde puttokopjes opgebouwde houder voor het doopbekken; de kopjes dragen een ring waarin het platte bekken past. Hierop hoort een deksel met meloenvormige knop. In de ruimte onder het bekken - in de tulp - kon een komfoor geplaatst worden ter verwarming van het doopwater.

De doopbekkenstandaard is ongetwijfeld dezelfde als de ‘nieue coperen vunt’, die in de rekeningen over 1694-1695 vermeld wordt. De geelgieter was wellicht Cornelis (van) Brem te Amsterdam, die in 1718 voor de Bossche Sint-Janskerk (toen gereformeerd) een exemplaar met soortgelijke engelenkopjes vervaardigde en in 1706-1707 aan de Bredase kerk twee kroonluchters leverde.

Bekken en deksel zijn koperslagerswerk en wellicht van latere datum dan de gegoten standaard; geslagen koper is dunner, kwetsbaarder en derhalve eerder aan vervanging toe dan het massievere geelgieterswerk. In de rekeningen over 1749 is een betaling te vinden voor een ‘een nieuw coperen doopbecken’, dat kennelijk in de

452 De doopbekkenstandaard tegen de achtegrond van het gesloopte vieringshek (foto RDMZ, G. de Hoog, 1906).

plaats kwam van een in 1685 geleverd bekken. Dit bekken uit 1685 was er dus eerder dan de doopbekkenstandaard en zal oorspronkelijk bestemd zijn geweest voor de vermoedelijke voorganger daarvan: een doopbekkenhouder in de vorm van een simpele smeedijzeren ring aan een arm die aan de kansel bevestigd was.

De vaste plaats van de doopbekkenstandaard was oorspronkelijk in de dooptuin, de ruimte binnen het doophek, dus in de directe nabijheid van de preekstoel - waar het Woord werd verkondigd -, zoals de Reformatoren het wilden. Op een oude interieurfoto is te zien dat er ter bescherming een doek over heen gelegd is. Sinds de verwijdering van het doophek tijdens de voorlaatste restauratie leidt de standaard een min of meer ambulant bestaan: eerst stond hij rechts voor het koorhek, als een visueel tegenwicht van de preekstoel; sedert de laatste restauratie staat hij in het koor.

In de historische ontwikkeling van de dooppraktijk in de Bredase kerk is deze standaard de (op zijn minst) vierde vont in successie: opvolger van een aan de kansel bevestigde ijzeren doopbekkenhouder uit 1581, die weer de opvolger was van de buiten gebruik gestelde, grote koperen doopvont uit 1540-1541, die een voorganger zal hebben gehad in de vorm van een hardstenen vont, naar alle waarschijnlijkheid van het standaardtype zoals dat nog in vele kerken te vinden is.

TG

95 Fragmenten van het hek tussen schip en viering

Onbekende schrijnwerker, ca. 1660-1670

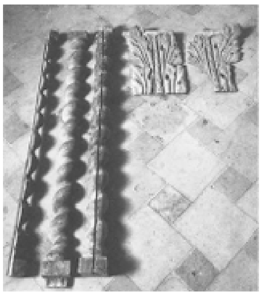
Eikenhout, oorspronkelijke breedte ca. 890 cm (conform koorhek)

Literatuur
Kalf (1912), 75; Voorloopige lijst (1931), 65; Burger & Van Swigchem (1996), 9

Op de zolder boven de kapittelzaal ligt een stapel houtsnijwerk opgeslagen, bestaande uit een tiental festoenen van gemiddeld 222 centimeter lengte en meer dan dertig getorste half- en kwartzuilen van 115,5 à 117,5 centimeter lengte.[42] De

ajour festoenen vertonen slingerende takken met bloemen en vruchten, opgehangen aan een gestrikt lint met onderaan twee afhangende kwasten.

Het betreft fragmenten van een gesloopt hekwerk dat door Kalf als volgt werd beschreven: ‘Het tusschen de westelijke vieringspijlers geplaatste, bruingeschilderde, eikenhouten hek, midden XVII, dat het schip scheidt van het transept, bestaat uit een met paneelen gevulde borstwering, besloten tusschen zes rechthoekige pilasters, welker voorkant is versierd met in hoog relief gesneden festoenen van bloemen, vruchten en bladeren en die op Korinthische kapiteelen een hoofdgestel dragen. Op de borstwering staan tusschen de pilasters spijltjes in kabelvorm, waartusschen modern glas is aangebracht.’ Een hek ter afscheiding van de ‘preekkerk’ en de ‘wandelkerk’ was als



A

B

453 Fragmenten van het gesloopte hek tussen schip en viering: **A** Getorste kwart- en halfzuilen en kapitelen (foto RDMZ, 2002). **B** Festoen (foto RDMZ, L. Tangel, 1983).

zodanig een bijzonderheid, aldus Van Swigchem.

Tegen de schipzijde van het hek heeft een gestoelte gestaan, naar alle waarschijnlijkheid de magistraatsbank. Het is niet uigesloten dat het hek oorspronkelijk tevens heeft gediend als achterschot van deze magistraatsbank, die in de rekeningen over 1657-1658 wordt vermeld.

Het hek is op stilistische gronden - de festoenen zijn vergelijkbaar met de (niet meer originele) festoenen op de 1663 gedateerde Prinsenbank - veilig rond 1660-1670 te dateren en zal eveneens geleverd zijn door Andries Buysen (afb. 453B).

Het werd tijdens de voorlaatste restauratie, met het doophek, geruisloos afgevoerd, kennelijk zonder discussie en zonder het te documenteren en te fotograferen. Een duidelijke afbeelding van het hek bestaat er voor zover bekend niet. Op de oudste interieurfoto's van de kerk, alle met gezicht richting orgel vanuit het koor, is het hek te onderscheiden half verscholen achter het koorhek en met een gestoelte aan de

schipzijde (afb. 373). Een stukje van de ‘borstwering’ (onderhelft) is zichtbaar op een oude foto van de doopbekkenstandaard (afb. 452). Van de Corinthische kapitelen en het hoofdgestel is slechts een vage afbeelding bekend (RDMZ, ca. 1909), maar duidelijk genoeg om twee stuks gesneden acanthusblad (40,5 × 29 cm respectievelijk 41 × 26 cm) als kapiteelfragmenten van dit hek te kunnen herkennen (afb. 453A). De conditie van al deze fragmenten is thans niet bepaald goed te noemen: de beschermende verflaag is er afgeloogd, waarna het stof van twee kerkrestauraties er is ingetrokken.

TG

96 Rouwbord van Maria van Alphen

Onbekende schilder, 1668

Olieverf op paneel, 84 × 84 cm (met lijst)

Oudste afbeeldingen
1784 (d'Yvoy, gekleurde tekening); 1836 (anoniem, pentekening, Tilburg, K.U.B., Brabantcollectie, nr. B83/453) (afb. 454)

Literatuur
D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 99-100 (Maria van Alphen); Kuyck (1899), 19 (Peter van Bergen), 117 (Maria van Alphen); Roest van Limburg (1904), 119 (tekening); Van Keppel (1905), 106 (transcribeert 'Aug.o - Ao 1668'!); Kalf (1912), 121; Steenkamp (1923), Inleiding (ongepagineerd); Bloys van Treslong Prins (1924), 125; Voorloopige lijst (1931), 67; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 73; Gooskens (1985), 63 (afb.); Van Boven (1987), 18; Grosveld (1990), 36 afb. 28 (tekening), cat.nr. 87; Van de Garde & Massop (1996-97), 92 nr. 52 (grafzerk Johan van Bergen)

Restauraties
1963-1970 door N. van Bohemen te Scheveningen[43]

Het ruitvormige bord is voorzien van een zwarte lijst en beschilderd met een ovaal wapen, dat met een gestrikt lint is opgehangen aan een gouden ring (afb. 455). Het wapen is gevierendeeld (a: op goud drie zwarte, rood getongde leeuwen, b: witte tak met eikenbladeren, c: turfschip met drie schippers in rode boezeroenen, d: zeemeermin met spiegel en kam). Tegen de zwarte achtergrond is links het opschrift 'Obyt 18 Iuny' en rechts 'A. 1668' aangebracht.

Het wapen werd in de oudere literatuur met enig voorbehoud in verband gebracht met Peter van Bergen, een afstammeling van de bekende Adriaen Jansz. van Bergen van het turfschip van Breda (1590). Peter van Bergen overleed echter op 22 september 1669. De kwartieren a en c corresponderen inderdaad met het familiewapen Van Bergen, maar de ovale vorm van het wapen wijst op een vrouw. Blijkens de sterfdatum heeft het toebehoord aan Maria van Alphen, die op 18 juni 1668 overleed. Zij was de weduwe van de Bredase schepen Johan van Bergen, wiens verwantschap met de held van het turfschip overigens dubieus is.

Het bord, dat afgebeeld is in het handschrift van baron d'Yvoy (1784), moet evenals alle andere wapenborden in de Franse tijd (1798) uit de kerk zijn verwijderd, maar is

454 Rouwbord van Maria van Alphen. Anonieme pentekening uit 1836. KUB, Brabantcollectie (foto RDMZ).

455 Rouwbord van Maria van Alphen (foto RDMZ, 2002).

niet lang daarna weer teruggekeerd. Van het bord bestaat namelijk een gewassen pentekening met een bijschrift dat vermeldt dat het bord in 1836 is nagetekend in de Grote Kerk en dat het een wapenbord betreft van schepen Johan van Bergen. De tekening, die zich in de Brabant-collectie van de KUB Tilburg bevindt, is niet geheel betrouwbaar. Zo vertoont de tekst detailverschillen met het origineel, dat overigens zwaar gevernist en misschien overschilderd is.

Het bord is, half verscholen achter het drieluik van Van Scorel, te onderscheiden op de foto, die Kannemans in 1865 maakte van het grafmonument van Engelbert II.

Thans is het opgehangen in de zuidoostelijke hoek van kooromgang, niet ver van wat ongetwijfeld de oorspronkelijke locatie is geweest: nabij de grafkelder van de Van Bergens, die gedekt wordt door de grafsteen van Maria van Alphens echtgenoot Johan van Bergen.

Het bord is, samen met het drieluik en het wezenbord, in de jaren 1963-1970 gerestaureerd door N. van Bohemen te Scheveningen.

TG

97 Twee kerkborden

Onbekende schrijnwerker en schilder, 1669

Geschilderd hout, 464 × 254 cm
Gedateerd 1669

Literatuur
Kalf (1912), 121; Voorloopige lijst (1931), 67; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 69; Van Haastert (1986), 50

Restauraties
1959-1969, door Dio Rovers

De borden zijn pendanten en voorzien van respectievelijk de Tien Geboden (opschrift ‘DE WET DES HEEREN’) en de Twaalf Artikelen (‘FORMVLIER DES GELOOFS’) (afb. 456-458).[44] De opbouw is als een aedicula met twee getorste zuilen op een basement, een hoofdgestel met fries en daarboven een gebroken fronton met twee vazen. De zuilen, die een Corinthisch kapiteel hebben, zijn in de torsie versierd met druivenranken en in het onderstuk met een aan een strik opgehangen festoen met een fantasiedier. Vorm en ornamentering van de zuilen zijn duidelijk naar het voorbeeld van de veertien jaar oudere preekstoel, alleen minder verfijnd van uitvoering.

De borden zijn van een fors formaat en van een monumentaal karakter, dat versterkt wordt door de zwarte marmering. Tekst en ornamentering zijn goudgeschilderd. Het Wetsbord heeft in het fronton een opschrift in Hebreeuwse letters, dat van rechts naar links te lezen is: rechts het tetragram (Jahwe), links Elohenoe, vertaald ‘De Heer (is) onze God’.[45] Het Artikelenbord bevat behalve een tweetal aanvullende bijbelcitaten een vierregelig gedicht op het basement. Beide borden zijn tot op de dag gedateerd, het Wetsbord 1 augustus 1669, het Artikelenbord 5 oktober van dat jaar.

De huidige locatie van de borden tegen de westmuur van de transepten is niet de oorspronkelijke. Tot aan de voorlaatste restauratie van de kerk hadden de borden een prominentere plaats en hingen aan weerszijden van het koorhek tegen de beide oostelijke vieringspijlers, waardoor ze beter zichtbaar waren vanuit het schip, waar de diensten werden gehouden.

Het gebroken fronton doet enigszins leeg aan en zal oorspronkelijk met een bekronend ornament (een bijbels symbool als het Alziend Oog? of een in de Franse tijd verwijderd wapen?) opgevuld zijn geweest. In de rekeningen over 1771-1773 is een betaling genoteerd voor het ophalen en vergulden van de borden ‘waarop staet de tien geboden ent geloof’. De teksten, die blijkens oude foto's uit het begin van de vorige eeuw nagenoeg onleesbaar waren geworden, zijn bij een restauratie door Dio Rovers in 1959-1969 wederom opgehaald.

TG

456 Het Tiengebodenbord (foto RDMZ, L. Tangel, 1983).

457 Detail van het Twaalfartikelenbord (foto RDMZ, L. Tangel, 1983).

458 Het Twaalfartikelenbord (foto RDMZ, L. Tangel, 1983).

98 Grafzerk van Francois Domis (†1645)

(kooromgang, zuidoosthoek)

Maker onbekend, 1678

Namense steen, 228 × 114 × 17 cm
Tekst: *D.O.M. / DIT IS DE BEGRAEFFENISSE / VAN FRANCOIS WILLEMSE / DOMIS KERCKMESTER DESER / KERCK A^{o} 1636 ENDE DESEN / SERCK GELEYDT BY DES SELFFS / DESCENDENTEN INT IAER 1678*
Wapen: beurtelings gekanteelde dwarsbalk vergezeld van drie (2, 1) ruiten. Helm met wrong en dekkleden; als helmteken een ruit

Literatuur
D'Yvoy (1784), 2; Backer van Leuven (1881), 108; Kuyck (1899), 16-17; Steenkamp (1923), nrs. 3 en 4; Bloys van Treslong Prins (1924), 87 nrs 3 en 4; Goossens & Dekker-Peek (1994), 26 nrs. 3 en 4; Van de Garde & Massop (1996-97), 52 nr. 68 en 53 nr. 69

Blijkens het opschrift is de steen in 1678 door nazaten van de begravene geplaatst (afb. 459). Het jaartal 1636 is niet te lezen als het jaar van overlijden, maar heeft betrekking op het kerkmeesterschap van François Domis. Zijn sterfjaar 1645 wordt vermeld op een klein zerkje van 98 bij 72 centimeter, dat links van deze zerk, haaks

459 Grafzerk van Francois Domis (†1645), 1678 (foto RDMZ, 2001).

ertegenaan ligt. Beide zerken bedekten blijkens het grafregister van 1740-1741 de grafkelder van de familie Domis.

De afgebeelde zerk is een gaaf voorbeeld van de versoberingstendens die in de loop van de zeventiende eeuw overheersend werd in de vormgeving van grafzerken. Het wapenveld met ingezwenkte hoeken is een variant op het standaardtype met rond veld.

TG

99 Grafzerk van Jan Antoni Schuermans (†1680) en twee echtgenotes

(schip, voor preekstoel)

Maker onbekend, ca. 1675-1680

Hardsteen, 213 × 116 × 15 cm
Tekst: *HIER LYT BEGRAVEN IAN ANTONI / SCHUERMANS IN SYN LEVEN FABRYCK / EN TIMMERMAN VAN SYNNE HOOCH[HEI]T / STERFT DEN 27 AUGUST. A° 1680 / ENDE DIGHNA PEETERS MERMANS / SYNNE HUYSVROUWE STERFT / DEN 20 IANUWARY A° 1675* / [oningevulde regels] *ENDE HELENA VAN DE LEUR SYNNE / HUYSVROUWE STERFT DEN 11 / IANUWARY A° 1681*
Wapen: keper vergezeld van drie vagers of vegers (sprekend wapen)
Doodskop met lauwerkrans (in plaats van helm met wrong) en dekkleden; als helmteken de vager. Banderol met devies: *OMNIA MATURE*

Literatuur
Steenkamp (1937), 199; Bakker (1937), 355-356 nr. 44; Peeters (1977), 251, 272 en 289; Goossens & Dekker-Peek (1994), 50 nr. 44; Van de Garde & Massop (1996-97), 181 nr. 28

460 Grafzerk van Jan Antoni Schuermans (†1680) en twee echtgenotes, ca. 1675-1680 (foto RDMZ, 2001).

Deze steen is evenals die van Domis uit 1678 (cat.nr. 26) van het Bredase type-wapenveld-met-ingezwenkte-hoeken (afb. 460). Dit exemplaar heeft een zekere historische meerwaarde vanwege de persoon van Schuermans, 'fabryck' en meestertimmerman in dienst van de prins van Oranje. Van hem is bekend dat hij in 1643 betrokken was bij de verbouwing van het Bredase Gasthuis en vanaf 1650 de vernieuwingen van het kasteel te Turnhout voor Amalia van Solms uitvoerde. Het in 1964 gesloopte huis De Kardinaalshoed aan de Ginnekenstraat was zijn eigendom en was door hem verbouwd. Zijn zoon Johan bekleedde dezelfde functie en was betrokken bij de verdere bebouwing van het paleiscomplex in 1686-1695.[46]

TG

100 Grafzerk van een onbekende

(koor, midden voor)

Maker onbekend, 1688?

Namense steen, 284 × 170 × 16 cm
Tekst goeddeels weggekapt, nog leesbaar: *HIER [...] BEGRAVEN / [...] EDEL [...] / [...] / [...] / [...] VROUWE [...]*

Literatuur
Kuyck (1895), 107; Van Keppel (1905), 103 (rouwbord Michgorius); Steenkamp (1923), nr. 28; Bloys van Treslong Prins (1924), 93 nr. 21; Goossens & Dekker-Peek (1994), 29 nr. 28; Van de Garde & Massop (1996-97), 11 nr. 126

Ondanks de geschonden staat - cruciale elementen als het wapen en de tekst zijn uitgehakt - verdient deze zerk een aparte vermelding (afb. 461). Ten eerste vanwege de opvallende schildhouders in de gedaanten van twee in plastisch reliëf uitgewerkte

461 Grafzerk van een onbekende, 1688? (foto RDMZ, 2001).

meermannen. Beiden houden met de ene hand de parelkroon boven het lege ovale schild op en met de andere hand een banier.

Uit het vanaf 1740-1741 opgemaakte grafregister is bekend dat de zerk heeft toebehoord aan de familie Michgorius. In de kerkrekeningen over 1725-1727 is een post genoteerd voor het ophangen in de kerk van rouwborden van Ernst Jacob Michgorius en zijn echtgenote.

Van deze in de Franse tijd verwijderde borden zijn de wapens nagetekend door d'Yvoy met de bij Michgorius behorende wapenfiguren (doorsneden, met boven een toren en onder drie lelies) en de sterfdata 21 september 1727 en 22 maart 1726, echter zonder de schildhoudende meermannen. D'Yvoy geeft slechts één afbeelding van een wapen met dergelijke schildhouders, zonder naam, met sterfdatum 17 augustus 1688 (afb. 462). Het betreft een vooralsnog ongeïdentificeerd vrouwelijk wapen, gedeeld; A doorsneden: boven drie pijlen, onder boom geflankeerd door twee leeuwen; B twee opstaande vissen (van zilver op rood); de vissen komen ook terug op de hemden en banieren van de meermannen.

In het handschrift van d'Yvoy is overigens geen tekening van de zerk te vinden, hetgeen een indicatie is dat de wapens al voor de Franse tijd waren weggehakt. De zerk is mede interessant vanwege de stilistische overeenkomst met die van Maerten Kip (1705 of iets later) (cat.nr. 31), die wel ongeschonden bewaard is gebleven. We zien dezelfde opengeslagen mantel voor het opschrift en dezelfde lauwerkransomlijsting. Ook de afmetingen zijn nagenoeg gelijk. Naar alle waarschijnlijkheid zijn beide grafstenen in hetzelfde steenhouwersatelier vervaardigd, dat mogelijk in Breda was gevestigd, want andere voorbeelden van dit zerktype zijn verder niet bekend.

TG

101 Grafzerk van Theobald baron von Weibnom

(koor, apsis)

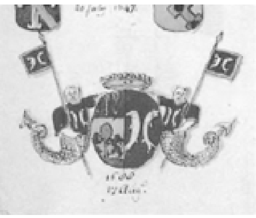
Maker onbekend, 1691

Hardsteen, ingelegd met wit marmer, 284 × 170 × 21 cm
Wapen: drie verkorte smalle palen, vergezeld van twee klimmende toegewende leeuwen, en een hartschild met adelaar. Aanziende open

helm met dekkleden, als helmteken een pijl tussen een vlucht. Het geheel op een vorstenmantel met kroon, omringd door lansen en vaandels

Literatuur
Van Goor (1744), 64; d'Yvoy (1784); Kuyck (1895), 108; Backx (1907), 289; Steenkamp (1923), nr. 17; Bloys van Treslong Prins (1924), dl 1, 92 nr. 17 en dl 2, 278; Van Boven (1987), 35 en 44-49; Goossens & Dekker-Peek (1994), 28 nr. 17; Van de Garde & Massop (1996-97), 5 nr. 121

De ingelegde rand van wit marmer is versierd met klimopblad (vanwege het altijd groene blad een onsterfelijkheidssymbool en funerair attribuut), C-voluten in de hoeken en schelpmotief in het midden van de randen (afb. 463). Deze versiering is, evenals het wapen met toebehoren, in graveertechniek aangebracht.

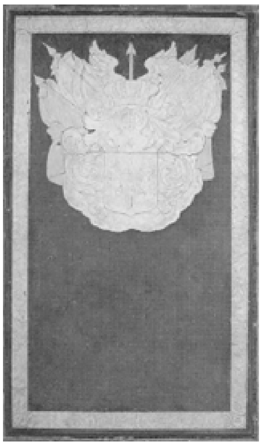


462 Wapen in het handschrift van d'Yvoy (foto RDMZ, 1995).

Van een tekst ontbreekt ieder spoor. De lege ruimte onder het wit marmeren wapen is naar alle waarschijnlijkheid nooit van tekst voorzien geweest. Het grafregister van 1740-1741 vermeldt alleen:

> ‘Een schoone blauwe Sarck ingeleyt met een witte marbele bant in de ronden en in de midden het wapen mede in wit marbel.’

Ook d'Yvoy geeft in zijn natekening geen tekst.
(Jan) Theobald baron von Weibnom of Weibnum was van 1677 of 1678 tot zijn overlijden op 23 februari 1691 militair gouverneur van de vesting Breda. Deze grafsteen, die nadrukkelijk lijkt te zijn georiënteerd, ligt niet zonder reden op de plaats van het vroegere hoofdaltaar, want Von Weibnom was overtuigd katholiek, die bijvoorbeeld uit eigen beurs de bouw van een schuilkerk in de Nieuwstraat bekostigde en als vriend van koning-stadhouder Willem III veel voor de katholieken gedaan wist te krijgen. Over zijn dood en begrafenis is het nodige bekend door



463 Grafzerk van Theobald baron von Weibnom, 1691 (foto RDMZ, 2001).

verslagen in nieuwsbladen uit die tijd, waaruit Van Boven citeert in zijn beschrijving van de rouwstoet en de plechtigheden voor, tijdens en na de begrafenis. Vermeldenswaard is dat Von Weibnom tot op de dag van vandaag de nodige belangstelling heeft genoten van genealogen en schatzoekers. Bij zijn dood was hij zeer gefortuneerd, maar omdat hij geen testament had gemaakt en wettige erfgenamen niet bekend waren, werd zijn fortuin beheerd in afwachting van serieuze pretendenten, die zich wel in groten getale hebben aangediend maar tot nu toe zonder overtuigende bewijzen.

De grafkelder, waarin voorheen de stoffelijke resten van Van der Beke (vermoedelijk Egidius de Beke, kapitteldeken van 1357-1398) hadden gelegen, verviel in 1741, vijftig jaar na de begrafenis van Von Weibnom, aan de kerkvoogdij. Deze verkocht in 1762 de kelder door aan de erfgenamen van Andreas August graaf von Pretorius, die in dat jaar was overleden en in deze kelder werd bijgezet. Diens laatste wens, dat in de Grote Kerk een graftombe te zijner nagedachtenis zou worden opgericht, ging uiteindelijk niet door: de grafzerk van Van Weibnom moest blijven liggen en mocht ook niet worden hergebruikt. De nabestaanden van Pretorius lieten vervolgens het fraaie epitaaf aan de noordzijde van het koor aanbrengen (cat.nr. 110).

TG

102 Grafzerk van kostersfamilie Jonston

(viering, voor ingang koorhek)

Maker onbekend, ca. 1696

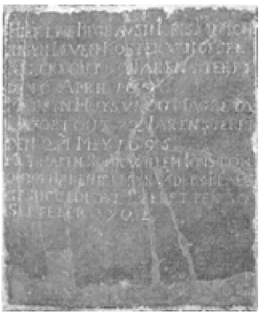
Namense steen, 118 × 114 × 20 cm

Tekst: *HIER LYT BEGRAVEN IORIS IONSTON / IN SYN LEVEN KOSTER VAN DESER / KERCKE OUT 99 IAREN STERFT / DEN 6 APRIL 1696 / MET SYN HUYSVROU MAGRETA / LAFORT OUT 72 IAREN STERFT / DEN 24 MEY 1695 / MET HAREN SOON WILLEM IONSTON / OUT 44 IAREN IS IN SYN VADERS PLAES / GESUCCEDEERT STERFT DEN 30 / SEPTEBER 1702*

Literatuur

Backer van Leuven (1881), 236; Steenkamp (1923), nr. 110; Bloys van Treslong Prins (1924), 99 nr. 38; Van Boven (1987), 50; Goossens & Dekker-Peek (1994), 38 nr. 110; Van de Garde & Massop (1996-97), 109 nr. 77

Restauraties
1995



464 Grafzerk van kostersfamilie Jonston, ca. 1696 (foto RDMZ, 2001).

Deze steen, een van van de vele in de kerk met louter tekst, zegt iets over de geschiedenis van het dagelijkse leven in de Bredase kerk (afb. 464). Twee van de begravenen, vader en zoon Jonston, hebben achtereenvolgens het kostersambt bekleed en wel in de periode van de definitieve protestantisering van het kerkgebouw. Van Boven vermeldt dat vader Joris het beroep tot aan zijn dood op negenennegentigjarige leeftijd heeft uitgeoefend, en ook dat de lokatie van de zerk, voor de ingang van het koorhek, niet toevallig is: vanaf deze plaats hield de koster toezicht op het verloop van de kerkdiensten.

De in verschillende stukken gebroken steen is bij de jongste restauratie met mortel aangevuld.

TG

103 Grafzerk van Maerten Kip (†1718) en echtgenote Hester Poulle

465 Grafzerk van Maerten Kip (†1718) en echtgenote Hester Poulle, 1705 of kort daarna (foto RDMZ, 2001).

(koor, bij ingang noordzijde)

Maker onbekend, 1705 of kort daarna

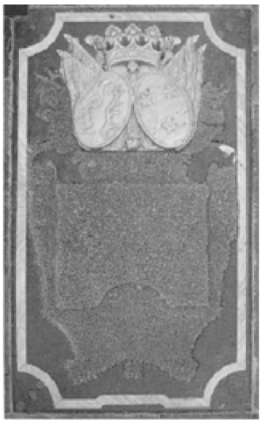
Namense steen, 283 × 168 × 25 cm
Tekst: *D.O.M. / HIER LEYT BEGRAVEN / DEN WEL EEDELEN HEER / MAERTEN KIP IN SYN / LEEVEN COLLONEL / VAN D'INFANTERIE / WAGEMEESTER GENERAAL / ENDE COMMANDEUR VAN DE / WILLEMSTADT TEN DIENST / DER VEREENIGE NEDERLANDEN / GEBOOREN DEN 25 FEBREUAR / 1637 STERFT DEN 14 AUGU. / 1718 EN SYN HOOGH WEL / GEBORE VROV HESTER POULLE / STERFT DEN 11 IANVARY 1705 ENDE / HAERE VERDERE FAMILIE*
Alliantiewapen: I: dubbele roos vergezeld van 12 kleine winkelhaken, het hoekpunt omlaag (Kip), II: dwarsbalk (Poulle). Gekroonde helm met dekkleden, als helmteken een vlucht beladen met roos en dwarsbalk
Twee maal acht kwartierwapens, blijkens onderschrift van: *KIP - RAEDEMAEKER, BECX - DE IONGE, EDINGEN - VAN DER AA, ODENHOOVEN - GRESSENICH* Aan de andere zijde: *POULLE - RIETHOOVEN, DV GARDIN - VAN DER HVLS, DE BURE - DE KOOKER, FELLINGH - BORMANS*

Literatuur
D'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 236-238; Kuyck (1895), 50-52; Steenkamp (1923), nr. 41; Bloys van Treslong Prins (1924), 94-95 nr. 28; *Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda* (1982), nr. 50; Van Boven (1987), 11; Goossens & Dekker-Peek (1994), 30 nr. 41; Van de Garde & Massop (1996-97), 12 nr. 79

Deze in reliëf gebeeldhouwde zerk is wellicht de fraaiste van de latere, achttiendeeeuwse zerken in de kerk (afb. 465). Opmerkelijk is de onder aan het alliantiewapen opgehangen, opengeslagen mantel, waarop de tekst zich in met de plooien meegaande lijnen ontvouwt. De rijke uitvoering is, behalve in het aantal kwartierwapens, gelegen in de accessoires van de wapens (alle gekroond en met naambanderol), de als weelderige bladranken weergegeven dekkleden en de linten

met kwasten. Een karakteristiek element is de omlijsting in de vorm van een omwonden lauwerkrans.

De zerk, die opmerkelijk gaaf bewaard is gebleven, heeft een zekere meerwaarde dankzij aanvullende historische gegevens die verband houden met de zerk en



466 Grafzerk van Ernst Willem baron de Salisch en echtgenote, 1710 (foto RDMZ, 2001).

Maerten Kip. We kennen zijn testament uit 1710, waaruit blijkt dat deze grafsteen waarschijnlijk toen al, dus jaren voor zijn overlijden, gereed was.

Kip wenste ‘een eerlijcke begraefenisse des daeghs, ende niet des naghts off avondts, om 't selve geleght te werden in 't graft dat ick heb laten maecken in 't opperkoor in de Groote Kerck in Breda bij mijn lieve waerde huysvrou zaliger Hester Poulle.’ Hij zal de opdracht aan de steenhouwer gegeven hebben na het overlijden van zijn echtgenote in 1705. Kip heeft ook anderszins tot de verfraaiing van de kerkinventaris bijgedragen: hij was het die de kerk in 1715 drie zilveren avondmaalsschotels schonk, voorzien van het wapen Kip (cat.nr. 106).

Het handschrift van d'Yvoy toont de ingekleurde wapens van drie niet meer aanwezige rouwborden van Hester Poulle, een op 9 oktober 1702 gestorven lid van de familie Kip, en een in maart 1711 overleden familielid.

TG

104 Grafzerk van Ernst Willem baron de Salisch en echtgenote

(koor)

Alexander van Papenhoven uit Antwerpen, 1710

Zwart en wit marmer, 286 × 171 × 16 cm
Alliantiewapen: I gedeeld: A omgewende vleugel, B hertshoorn op verticaal gearceerd (= rood) veld (Salisch), II: drie vijfpuntige sterren op horizontaal gearceerd veld (= blauw). Vijfbladerige kroon, achter de wapens uitkomende vaandels

Literatuur
Van Goor (1744), 64; d'Yvoy (1784); Backer van Leuven (1881), 295, noot 1; Kuyck (1895), 49 en 108 en (1903), 300; Steenkamp (1923), 37 (met verkeerd opschrift); Bloys van Treslong Prins (1924), 93 nr. 24; Thieme & Becker, Band 26 (1932), 219 (over Van Papenhoven); Overeem (1990), nr. 7; Goossens & Dekker-Peek (1994), 29 nr. 37; Van de Garde & Massop (1996-97), 9 nr. 132

467 Tekening in het handschrift van d'Yvoy (foto RDMZ, 1995).

Het wit marmeren alliantiewapen, dat (opmerkelijk genoeg) bestaat uit twee ovale schilden, is in zodanig hoog reliëf gebeeldhouwd, dat men er over zou kunnen struikelen (afb. 466). De eveneens ingelegde wit marmeren rand met ingezwenkte hoeken en onderrand is vlak gehouden. Het alliantiewapen vormde de bekroning van een epitaafachtige tekstcartouche, die dankzij d'Yvoy in tekening bewaard is gebleven (afb. 467) en om onbekende redenen (te hoog reliëf?) in of na de Franse tijd moet zijn verwijderd.

De tekst die in de tekening in geel wordt aangegeven en waarschijnlijk met koper ingelegd was, luidde volgens d'Yvoy:

> D.O.M. / A^{o} ERF-GRAF MDCCX / VOOR DE FAMILIE VAN DEN / HEER ERNST WILHELM VAN / SALISCH GENR. OVER DE / INFANT. VAN DEN STAET / GOVVERN. TOT BREDA / EN SYN HOOGWELGEBORE / VROU VR. ANNA SOPHIA / VAN KOSTPOTH.

Dankzij de tekening is ook een beschrijving van het ontbrekende beeldhouwwerk te geven: onder het alliantiewapen een aantal militaire attributen (kanonnen, een ‘goedendag’), op het basement van de tekstcartouche een gevleugelde bazuin en toorts met zandloper en ouroboros (slang die zich in de staart bijt). De cartouche wordt geflankeerd door twee gevleugelde doodskoppen die elk een zeis ophouden waarop *ALEXANDER VAN / PAPENHOU. Pz* (?) is te lezen, de signatuur van de gerenommeerde beeldhouwer Alexander van Papenhoven (1668-1759), die onder meer altaren voor de Antwerpse kathedraal en de Marienkirche te Lübeck en beeldhouwwerk voor paleis Sanssouci te Potsdam leverde.

Salisch was in 1696 de opvolger van Von Weibnom als gouverneur van Breda (zie cat.nr. 101). Het jaartal 1710 van het opschrift zal betrekking hebben op zijn overlijden. Een datering rond die tijd is derhalve aannemelijk voor deze zerk, die samen met die van Weibnom en de dekplaat van Pretorius (sterfjaar 1762; cat.nr.

110) het drietal met wit marmer ingelegde militaire gouverneurszerken vormt. De zerk is de enige in de kerk die gesigneerd was.

TG

105 Onderdelen van het orgel van Jacobus Zeemans

(samen met stadstimmerman Marijnus van Gils)

In de depotruimten van de kerk liggen diverse onderdelen van het vroegere orgel opgeslagen, die bij de bouw van het huidige Flentrop-orgel in 1969 niet zijn hergebruikt. Het betreft merendeels beschilderd houtsnijwerk van de orgelkas, die, sedert de verplaatsing van het orgel in 1713-1715 van de zuidmuur van het zuidtransept naar de huidige plaats aan de westzijde van het schip, meermalen vernieuwd is. Van belang zijn in de eerste plaats twee beelden van David (zie ook cat.nr. 114), voorts is er een hoeveelheid grote en kleinere fragmenten van schrijnwerk en ornamenteel snijwerk, dat op het pijpwerk of elders aan de orgelkas heeft gezeten. (Voor de geschiedenis van het orgel zie cat.nr. 115.)

A. Beeld van harpspelende koning David
Toegeschreven aan Gerrit van der Block te Breda, ca. 1714-1717

Gepolychromeerd en verguld hout, hoogte 112 cm

Literatuur
Kalf (1912), 100; Van den Ende (1971), 68; Jespers (1975), 22 (afb. op orgel); Van den Ende (1989), 14, afb. 7; Jespers (1992), 53 (Leur); Nieuwkoop (1997), 348-349 (Leur)

468 Jacob Roman, ontwerptekening voor een nieuw orgel, 1694. Pen, gewassen in grijs en rood krijt op papier, 12,9 × 54,5 cm. Prentenkabinet Rijksuniversiteit Leiden, inv.nr. 3424 (foto RDMZ).

David is voorgesteld als koning met kroon, gekleed in quasi-klassieke militaire dracht (afb. 469A).[47] Zijn bovenlichaam is ontbloot en hij draagt een lange, enigszins wilde baard. Hij zingt en speelt op zijn harp, die versierd is met een grotesque bladkop en van onderen voorzien is van een consolevormig steunpunt. Het beeld is van achteren onbewerkt (hol). De polychromie is sleets en stukjes van de kroon ontbreken.

Het beeld moet volgens Van den Ende gestaan hebben op de middentoren van het door Jacobus Zeemans rond 1714 aangepaste, zestiende-eeuwse rugwerk. Het orgel werd in die tijd overgeplaatst van de westmuur van het zuidtransept naar de huidige locatie, waarbij een nieuwe hoofdwerkkast werd gebouwd, die was bekroond met drie wapenschilden.

Van den Ende vergelijkt het beeld met het Davidbeeld op het Zeemans-orgel in de kerk van Leur, waar het op de hoofdwerkkas staat. Van dit Leurse beeld is bekend dat het in 1717 door de Bredase beeldhouwer Gerrit van der Block is gesneden. Bij nadere bestudering blijkt de stilistische verwantschap groot genoeg om ook het Bredase beeld aan deze beeldhouwer - van wie alleen bekend is dat hij in 1711 werd ingeschreven als poorter afkomstig uit Den Haag - toe te schrijven. Een zekere beeldhouwer ‘N. Block’ (Gerrit van der Block?) wordt bovendien genoemd in verband met de drie wapenschilden voor de hoofdwerkkas. De beide Davids vertonen treffende overeenkomsten in de houding, de gebaarde kop met de puntige kroon, het harptype en de kleding.

Het rugwerk werd in 1758 ter bekroning voorzien van een trofee van muziekinstrumenten en twee engelenbeelden. Het Davidbeeld moet derhalve reeds in 1758 van het orgel zijn verwijderd, als we er van uitgaan dat het oorspronkelijk voor dit orgel werd vervaardigd, hetgeen niet geheel zeker is. Uit Kalfs opmerking ‘wellicht afkomstig van een orgelkast’ blijkt dat de herkomst rond 1900 niet (meer) algemeen bekend was. Het is niet uitgesloten dat het samen met een aantal andere voorwerpen (waaronder een kroonluchter en een aantal bijbels) is meegekomen uit de afgebroken Markendaalse kerk, waarvoor Zeemans ook het orgel heeft verbouwd.

Zeker is dat het beeld vóór de verbouwing in 1893 al niet meer op de orgelkas aanwezig was. Op de oudste interieurfoto van Kannemans uit 1865 is het niet te onderscheiden. De oudste te traceren locatie in de kerk is op de kap van de Prinsenbank, blijkens de opname in Kalf uit 1906. De bank bevond zich toen in de Prinsenkapel en het beeld lijkt daar op een gegeven moment min of meer toevallig te zijn terechtgekomen.

Bij de bouw van het nieuwe Flentrop-orgel in 1969 kreeg het beeld een voorlopige plaats op het rugwerk. Bij de definitieve ornamentering van de kas in 1983 moest het wijken voor de trofee van muziekinstrumenten, die er tot 1938 ook had gezeten. Sinds de jongste restauratie van de kerk staat het opgesteld in de kapittelzaal (afb. 469A).

B. Ornament van het orgelbalkon
Onbekende maker, ca. 1714

Groen en goudgeel geschilderd hout, 68 × 120 cm

Het ornament is een reliëf in de vorm van een S-voluut met acanthusblad en een rozentak (afb. 469B). De achterzijde is vlak. Het heeft met een niet bewaard gebleven pendant boven op de rand van het orgelbalkon (oksaal) gestaan, waar het de rugwerkkas aan de linkerzijde flankeerde, zoals te zien is op de oudste foto's van het orgel voor en na de verbouwing in 1893.

Het acanthusblad vertoont verwantschap met de andere, oudere acanthusbladornamenten op de orgelkas, met name dat van de hoekstukken met zonnebloemmotief. De combinatie van acanthusblad met florale elementen is typisch voor de tweede helft van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw. Een datering in de verbouwingsperiode rond 1714, toen het orgel naar de westzijde van het schip werd overgebracht en van een oksaal en hoofdwerk werd voorzien, is derhalve goed mogelijk.

C. Zwikvulling van het orgeloksaal?
Onbekende maker, ca. 1714 (of ouder?)

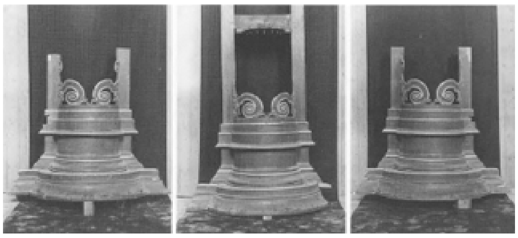
Hout, diameter 91 cm

Driezijdig opengewerkt ornament, bestaande uit acanthusblad met in het midden een granaatappelmotief (afb. 469C). De herkomst van het ornament is onzeker, maar

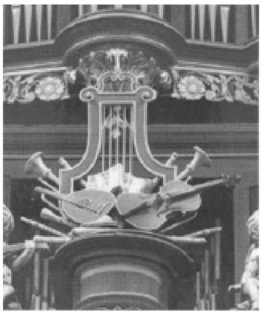
A

B

C


D

E



F

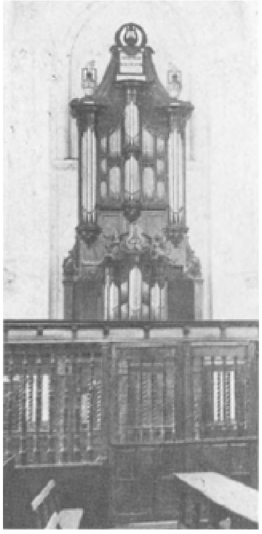
G

H

I

469 Diverse onderdelen en fragmenten van het orgel: **A** Harpspelende David, ca. 1714? (foto RDMZ, 2002). **B** Ornament van het orgelbalkon, ca. 1714 (foto RDMZ, 2002). **C** Zwikvulling van het orgeloksaal?, ca. 1714 of ouder (foto RDMZ, 2002). **D** Hoofdgestel van de torens, ca. 1714 (anoniem, ca. 1960). **E** Trofee van muziekinstrumenten, 1758; in complete en ongepolychromeerde toestand vóór de herplaatsing op de rugwerkkas (foto SKKN, T. Graas, 1982). **F** De gerestaureerde trofee na de herplaatsing (foto RDMZ, L. Tangel, 1987).

G Engel met ramshoorn, 1758. **H** Engel met bazuin, 1758 (foto's RDMZ, L. Tangel, 1983).
I Tak, oorspronkelijk attribuut van de bazuinblazende engel uit 1758? (foto RDMZ, 2002).



470 De oudste afbeelding van het orgel, met de hoofdwerkkas, ca. 1714, en de Empirebekroning die in 1893 werd verwijderd. Detail albuminedruk Kannemans en Zoon, 1865, Breda's Museum, inv.nr. ST386.

een verband met de onderbouw van de in de jaren vijftig van de twintigste eeuw gesloopte orgelkas ligt voor de hand. Dit vanwege de verwantschap met twee andere zwikvullingen, die zich op het wandschot onder het orgelbalkon bevonden en te zien zijn op oude overzichtsfoto's van het orgel (zie afb. 377). Met dit schot is wellicht het oksaal ('ocsaal') bedoeld, waarvan sprake is in de rekeningen van de verbouwing van het orgel rond 1714. De bovenhelft van het wandschot bestond uit een rondboog die de gehele breedte omspande en waarvan de beide zwikken gevuld waren met een driezijdig ornament, bestaande uit voluten tussen acanthusblad. Beide ornamenten zijn spoorloos verdwenen maar van foto's bekend (Restauratie-archief), evenals het pendant van het bewaard gebleven exemplaar van onzekere herkomst.

Het acanthusblad doet denken aan dat op het ornament van het orgelbalkon (zie cat.nr. 105B), maar is ook zeer verwant aan dat van de kapitelen van het gesloopte hekwerk, dat zich aan de overzijde van het orgel tussen schip en transept bevond en een halve eeuw vroeger te dateren is; men vergelijke de bewaard gebleven fragmenten (cat.nr. 95).

D. Overige snij- en schrijnwerk van de orgelkas
Onbekende maker, ca. 1714

Geschilderd hout (het schrijnwerk grenenhout)

Van de in 1959 afgebroken hoofdwerkkas, die rond 1714 waarschijnlijk door stadstimmerman Marijnus van Gils is gebouwd, resteren het hoofdgestel (bovenlijsten) van de drie pijpentorens (afb. 469D) en diverse fragmenten van de pijpwerkornamentering. De ornamentering betreft vrij eenvoudig uitgevoerd blinderingssnijwerk van kleine, bruin en goudgeschilderde voluten met enig bladwerk; enkele fragmenten zijn geloogd.

Uit dezelfde verbouwinsgperiode dateert een incomplete (onderste knop ontbreekt) console of 'druijper', conform de zes nog aanwezige onder het orgelbalkon.

E. Tak met bladeren en vruchten
Onbekende maker, 1758?

Verguld hout, ca. 50 cm

Bloeiende bladertak met vruchten en bloemen (afb. 469l). Is dit het ontbrekende attribuut in de rechterhand van het bazuinblazende engelenbeeld van Franciscus

471 Het orgel na de verbouwing van 1893, met de nieuwe bekroning (F. Reissig, detail interieurfoto *Gids*, 1902, p. 24).

Renier uit 1758?
TG

106 Drie avondmaalsschotels

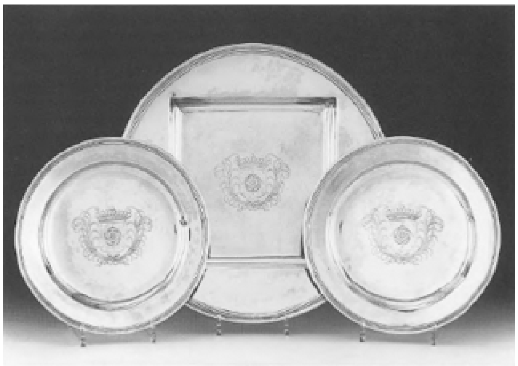
Bastiaan Koningh, Breda, 1715

Zilver, diameter grote schotel 41,8 cm, hoogte 3,3 cm; diameter kleine schotels 28,2 cm, hoogte 2,4 cm
Gewicht: grote schotel: 1976 gr; kleine schotels: 629 en 633 gr
Merken: op alle schotels: vogel op tak (meesterteken), trembleersteek, wapen Breda (stadskeur), S (jaarletter 1715)

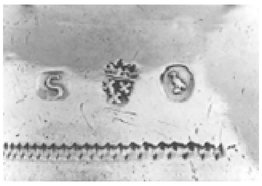
Collectie
Breda's Museum, inv.nrs. SV3120/1 (groot), SV3120/2-3 (klein)

Literatuur
Wildeman (1908), 134; Tent.cat. 's-Hertogenbosch (1965), nrs. 77-79; Tent.cat. Breda (1987), nrs. 289a (groot), 289b-c (klein), afb. p. 111; Tent.cat. Breda (2000), nr. 46.

Naast de bekers (cat.nr. 86) is een set van drie avondmaalsschotels bewaard gebleven, één grote met een diameter van 41,8 centimeter, twee kleinere met een middellijn van 28,2 centimeter. Een inscriptie op de achterzijde van het grootste exemplaar vermeldt de schenker:



472 Avondmaalsschotels, 1715. Collectie Breda's Museum (idem foto).



473 Merken op alle schotels (foto Breda's Museum).

> ‘dese groote met de twee klijne daer toe Behoorende Schootelen sijn gegeven door Maerten Kip Collonel ten dienste deser Landen Aende Kercken-raet, tot gebruijck des H. Avontmaels inde Gereformeerde Kercke tot Breda d. 28 september 1715’.[48]

De zwaar uitgevoerde schotels werden vervaardigd door de Bredase zilversmid Bastiaan Koningh (ca. 1682-1763), een leerling van de genoemde Justus Hoselman. De vermogende zilversmid Koningh bewoonde het nog bestaande huis De Arend, gelegen op een steenworp afstand van de Grote Kerk waar hij in 1763 zou worden begraven.[49] De grootste schotel voorzag hij van een opvallend kenmerk: het verdiepte vlak, de zogenoemde ‘spiegel’, werd niet zoals gebruikelijk rónd, maar vierkant uitgevoerd. Deze curiositeit werd slechts éénmaal door een Bredase zilversmid nagevolgd. In 1769 vervaardigde Stephanus de Vos (1728-1786) een gelijkende, wat kleinere schotel voor de diaconie van Zundert. Op de drie schotels van de Grote Kerk werd een (ongeïdentificeerd) wapenschild met een roos gegraveerd, vergezeld van acht zoomsgewijs geplaatste V's en gedekt met een kroon van dertien parels. Het geheel is omgeven door twee samengestrikte takken.

J-PvR

107 Drie collectevazen, midden 18de eeuw

Gemerkt met het viermerk van de Rotterdamse tinnegieter Hendrick Kock, werkzaam 1732-1787

Tin, hoogte 23,3 cm, diameter voet 11 cm

Collectie
Breda's Museum (inv.nrs. 3116-3118), bruikleen van de Grote Kerk sinds 1977

Oudste afbeeldingen
1908 (foto RDMZ, G. de Hoog, afb. 474A)

Literatuur
Kalf (1912), 122; Voorloopige lijst (1931), 67; Nijkamp (1934), 35; Dubbe (1979), 190 nr. 110 (kan Ronstadt), 338 (viermerk Kock); Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 75; Graas, Tinkoerier (1998), 25, afb. 11

Het model is dat van een vaas met twee oren (amfoor) en afgeleid van het gangbare type schenkkan, zonder deksel, maar met een tweede oor in plaats van een sneb of tuit; de tinnegieter heeft kennelijk mallen van een kan gebruikt (afb. 474B). De deels

A

B

474 Collectevazen. **A** Links een van de collectevazen, midden en rechts de verdwenen schaal op voet en de avondmaalskan (foto RDMZ, G. de Hoog, 1908). **B** Drie collectevazen (foto RDMZ, 2002).

afgesleten merken zijn afgeslagen aan de onderzijde. In de opening bovenin hangt een roodgeverfd leren zakje van later datum.

Dit model collectevaas is vrij zeldzaam te noemen; andere voorbeelden zijn uit de literatuur niet bekend. Dit stel van drie bevindt zich sinds 1977 in bruikleen in het Breda's Museum. Kalf vermeldt er in 1912 nog zes: ‘Voorts eenig tinwerk: een eenvoudigen collecteschaal op balustervoet, XVII; zes vaasvormige collectebussen en een wijnkan, XVIII’. De drie andere exemplaren en het overige door Kalf vermelde tinwerk zijn sinds lang niet meer in de kerk aanwezig en het is onbekend waar dit alles is gebleven.

Op een foto uit 1908 is links een van de collectevazen afgebeeld, midden de collecteschaal in de vorm van een tazza, en rechts de grote wijnkan (avondmaalskan), die eerder in de eerste helft van de negentiende eeuw dan in de achttiende eeuw te dateren is en mogelijk werd vervaardigd door de toonaangevende Amsterdamse tinnegieter J.E. Rondstadt, die een 1835 gedateerde kan van hetzelfde model heeft geleverd.

Al dit tinwerk werd, samen met de vier zilveren bekers (cat.nr. 86) en de drie zilveren broodschalen (cat.nr. 106), gebruikt bij de viering van het avondmaal.

TG

108 Statenbijbels

Afb. 475

A. Op de voorzijde van de band het goudgestempelde wapen Nassau, waarboven ‘GR. K’ en waaronder ‘1775’; op de rug ‘BIBLIA’ en op de achterzijde het wapen van Breda (afb. 476).
Uitgevers: Cornelis Bouquet, Ottho en Pieter van Thol te 's-Gravenhage, Leenderd en Johan Bakker te Middelburg, 1757.

Deze bijbel is te koppelen aan de in de rekeningen genoemde J. de Bruyn, die in 1775 72 gulden ontving voor ‘agt quarto bijbels latijnse letter’ à 6 gulden, ‘de zelve gebonden en met 's prince en stadt wapens vergult’ à 3 gulden.

B. Op de voorzijde het wapen Nassau (afb. 477), waarboven ‘G.K.’ en waaronder ‘1791’; op de rug ‘BIBLIA’ en op de achterzijde het wapen van Breda.
Uitgever: Johannes Enschedé en Zonen te Haarlem, 1782.
Dit exemplaar zal evenals het vorige bestemd zijn geweest voor de Prinsenbank (of een ander prinselijk gestoelte). Het is in 1793 kennelijk aan de aandacht van de revolutionairen ontsnapt, die toen in de kerk hebben huisgehouden en met name bijbels met het wapen van de prins hebben verscheurd.

C. Op de voorzijde ‘GR. K’ waaronder ‘1775’.
Uitgevers: J. van Poolsum, P. en N. Muntendam te Utrecht, J.A. Langerak, A. Kallewier te Leiden, Jan Daniel Beman te Rotterdam, 1747.

D. Op de voorzijde ‘BREDA / GROOTE / KERK’ in rococo-kader. De stempeling van het wapen van Breda aan de achterzijde is uitgeknipt. De titelpagina met de namen en het jaar van uitgave ontbreekt; de titelpagina van het Boek der Psalmen vermeldt Erven Hendrick van der Putte te Amsterdam, 1774.

E. Op de voorzijde ‘MERCKENDAEL’, op de rug ‘BIBLIA’. Uitgevers: W. en C. Boutesteyn, Johannes Muller Joh.zn, Samuel Luchtmans te Leiden, 1715. Deze bijbel is evenals de volgende afkomstig uit de afgebroken Kleine of Markendaalse kerk, waarvan de bezittingen na de sluiting rond 1840 zijn overgegaan in handen van de Grote Kerk.

F. Twee exemplaren met op de voorzijde ‘MERCKENDAEL’ en ‘1775’ en op de rug ‘BIBLIA’. Uitgevers: Cornelis Bouquet, Ottho en Pieter van Thol te 's-Gravenhage, Leenderd en Johan Bakker te Middelburg, 1757.

Literatuur
Bergman (1993), 174

475 Vier bijbels: linksboven cat.nr. B, rechtsboven cat.nr. C, linksonder cat.nr. D, rechtsonder cat.nr. G (foto RDMZ, 2002).

476 Het Nassau-wapen op bijbel cat.nr. B (foto RDMZ, 2002).

477 Het wapen van Breda op bijbel cat.nr. B (foto RDMZ, 2002).

Zoals iedere gereformeerde gemeente ten tijde van de Republiek beschikte de Grote Kerk van Breda over de nodige bijbels.[50] Dat waren altijd Statenbijbels, de officieel door de Staten goedgekeurde vertaling, waarvan de eerste druk in 1637 verscheen. In de regel waren er in een kerk twee grote exemplaren (folio) aanwezig, één op de lezenaar van de preekstoel voor de predikant, één op de lezenaar van

de voorzanger / voorlezer op het doophek. Daarnaast werd het in de achttiende eeuw een gewoonte om ook de banken van ambts- en gezagsdragers van bijbels te voorzien. Deze zijn van kleiner formaat (quarto) en hebben op de band vaak een goudgestempeld opschrift met de naam van de kerk of de eigenaar.

In de Bredase kerkmeestersrekeningen komen we met een zekere regelmaat posten tegen voor de aanschaf en het inbinden van bijbels, ‘testamenten’ (het Nieuwe Testament al dan niet met psalm- en formulierenboeken en dergelijke) en psalmboeken. 1775 was wat dat betreft een duur jaar vanwege de invoering van de nieuwe psalmberijming. Er werden toen betalingen verricht aan Albertus Oukoop, J. de Bruyn, Johan van den Kieboom en Jean Baptiste de Roubaix, allen Bredase boekverkopers en / of -binders.

Bijbels werden ook wel geschonken of nagelaten. De oudste Statenbijbel in de kerk, een folio-exemplaar in 1660 gedrukt bij de Weduwe van Paulus Aertsz. van Ravesteyn te Amsterdam, bevat op de schutbladen verschillende inscripties van de vroegere eigenaars (o.a. Amelie Desloges 1661, Johanna van Goltstein), waaruit blijkt dat deze bijbel niet oorspronkelijk voor de kerk is aangeschaft.

Van de meer dan dertig nog aanwezige oude bijbels dateren de meeste uit de achttiende eeuw. Deze achttiende-eeuwse exemplaren zijn alle van quarto-formaat en gebonden in een leren band. Een aantal banden is voorzien van goudstempeling en koperbeslag. De conditie is over het algemeen slecht te noemen. Hieronder worden alleen de exemplaren vermeld, die op grond van de stempeling op de band oorspronkelijk deel uitmaken van de inventaris van deze kerk.

TG

109 Witstoel

M. en J.F. van der Vloet, 1754

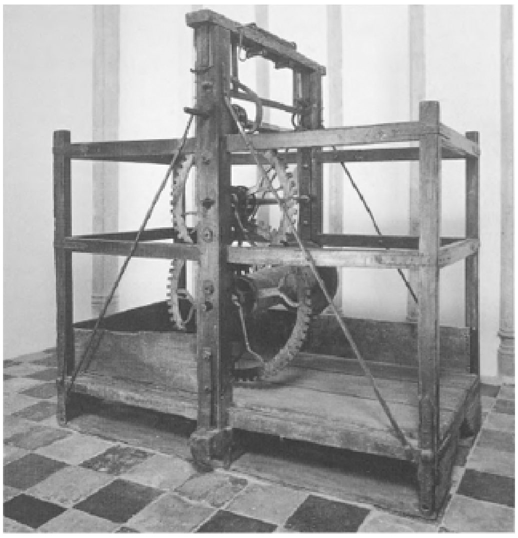
Eikenhout en ijzer, 186 × 177 × 92,5 cm
Gesigneerd en gedateerd op een ijzeren regel: *M.V.D VLOET BREDA 1754 EN* [aan de andere zijde] *J.F.V.D. VLOET*

Collectie
Breda's Museum (bruikleen aan de kerk), inv.nr. 2322

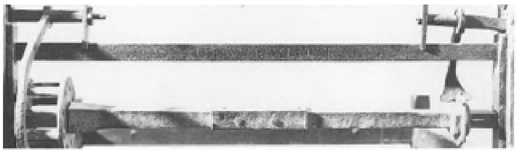
In 1758, vier jaar nadat de witstoel werd geleverd, verrichtte Martienus (sic) van der Vloet de nodige reparaties aan de witstoel, waaronder:

> ‘vier niewen plaeten aen den wintvleugel aen gemaekt aen den witstoel’.[51]

Waarschijnlijk werd de witstoel in 1758 intensief gebruikt omdat volgens rekeningen de reparaties werden uitgevoerd over een lange periode (juli-oktober). Het ging dus niet om een revisie achteraf. Bekend is dat in 1772 onder leiding van opzichter Pieter Huysens een ingrijpende restauratiefase van de kerk van start ging, waarbij uiteindelijk



478 Witstoel, gemaakt door M. en J.F. van der Vloet, 1754 (foto RDMZ, 2002).



479 Inscriptie met de namen van de makers op de witstoel (foto RDMZ, 2002).

ook het interieur opnieuw werd gewit. Ook de gewelven kwamen toen aan bod. Daarbij werd uitdrukkelijk gesteld dat de gewelfschilderingen niet overgewit mochten worden en dat eventuele spatten op kosten van de schilder moesten worden verwijderd.[52]

Uit archivalia is bekend dat voor het witten van de gewelven veelal ter plekke een hangsteiger werd gebouwd. Deze kon worden opgetrokken door middel van touwen, die bevestigd waren aan de kapconstructie en die gevoerd werden door de kleine ronde gaten in het gewelf. De fraai geconstrueerde witstoel in Breda schijnt uitzonderlijk in zijn soort te zijn.

GvW

480 Epitaaf voor Andreas August graaf van Pretorius, ca. 1762-1763 (foto RDMZ, L. Tangel, 1984).

110 Epitaaf voor Andreas August graaf van Pretorius

Maker onbekend (lokale steenhouwer?), ca. 1762-1763

Wit marmer en Noir de Mazy, 148 × 116,5 cm

Literatuur
Kalf (1912), 117; Bloys (1924), 92, nr. 19

In een zuidoosthoek van het hoogkoor bevindt zich het epitaaf voor de graaf van Pretorius, dat waarschijnlijk kort na zijn overlijden in 1762 is aangebracht (afb. 480). Het is een monument in een provinciale, vrij symmetrische rococostijl, dat is uitgevoerd in zwart marmer. Het bestaat uit een cartouche van rocailles en C-voluten, waarbinnen het witmarmeren, gekroonde wapenschild van de overledene wordt vastgehouden door twee leeuwen (waarvan de koppen zijn afgehakt), omgeven door vaandels, kanonlopen, trommels en een ordeketen. De cartouche rust op een bredere, sobere cartouche met inscriptie, die aan de onderzijde eindigt in een rocaille-ornament. In dit veld bevindt zich de volgende tekst:

PERENNI MEMORIAE PERILLUSTRI AC EXCELLENTISSIMO VIRO
DNO ANDREAE AUGUSTO COMITI DE PRETORIUS EQUITI ORDINIS
DANEBROGIGI. PEDESTRIS EXERCITUS BELGII FOEDERATI
PREFECTO SUMMO, CASTELLANO ET GUBERNATORI SLUSAE
QUAE EST IN FLANDRIA SUBIECTARUMQUE URBIUM ET

FORTALITIORUM, CHILIARCHAE etc. etc. etc. NATUS XII a APRILIS MDCLXXXIII OBIIT XXIIa MARTII MDCCLXII.

FS

Eindnoten:

1 Backer van Leuven (1881), 291 (leest 'Van Olmen'); Kuyck (1895), 108; Steenkamp (1923), 158; Bloys van Treslong Prins (1924), 107; Van de Garde & Massop (1996-97), 129 nr. 94.
2 Steenkamp (1923), 23; Van de Garde & Massop (1996-97), 40 nr. 111.
3 Beermann & De Lepper (1977), 47; De Lepper (1977), 172.
4 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 41, kerkmeestersrekeningen 1640-1641; Archief RDMZ, 'Restauratie van de Groote of O.L.V. kerk te Breda. Omschrijving der in 1936 uitgevoerde Restauratiewerken' (getypt rapport behorende bij brief 24-2-1936 en ondertekend door de restauratiearchitect).
5 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 87, 112, kerkmeestersrekeningen 1692, bijlagen 1645-1646 (bestek westportaal).
6 Voetius & Hoedemaker (1886), 247 (Vertaling uit het Latijn door drs. L.H. Verberne, Zwolle).
7 Idem.
8 Tent.cat. Breda (2000), nrs. 21-23. Bewaard gebleven rekeningen tonen aan dat drie gegraveerde bekers als avondmaalsbeker besteld werden.
9 Tent.cat. Breda (2000), 299.
10 SAB, I-1a/2112, Poorterboek 1632-1684, p. 23 (inv.nr. H., 703); Tent.cat. Breda (2000), 299. Veelzeggend is ook de beroepsaanduiding in het testament van zijn weduwe, waar zilversmid werd verbeterd in goudsmid (SAB, N223, fol. 45).
11 Zie bijvoorbeeld: Tent.cat. Gorinchem (1992), nr. G6, 68; Tent.cat. Schoonhoven/Groningen (1997), nr. 9. Twee gematteerde avondmaalsbekers werden in 1694 vervaardigd door de Bredase zilversmid Cornelis Bouaert (Van de Wiel (1985), 7; Tent.cat. Breda (2000), nr. 29).
12 Ter Molen (1992/93), 112-132.
13 Wildeman (1908), 135; Kalf (1912), 252; Hallema (1940), 155; Tent.cat. Breda (2000), nr. 11.
14 Graas (1992), 71.
15 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 88, 122, 193, kerkmeestersrekeningen 1693, bijlagen 1676-1677, kerkmeestersrekeningen 1808.
16 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 55, kerkmeestersrekeningen 1655-1656, 1666.
17 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 55, 70, 278, kerkmeestersrekeningen 1655-1656, 1670, 1674, bijlagen 1713-1715.
18 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 67, kerkmeestersrekeningen 1670.
19 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 55, 61, 122, 155, 161, kerkmeestersrekeningen 1663-1664, 1679-1680, 1739-1741, 1751-1753.
20 Over de triomfale intocht van David nadat hij Goliath heeft verslagen, leest men op twee plaatsen in de bijbel, zie I Sam. 17: 54 en I Sam. 18: 6-9.
21 I Sam. 18: 6-9.
22 II Sam. 6: 14-15.
23 II Sam. 6: 16.
24 De yôbel werd geblazen op jubeldagen en bij de aanvang van jubeljaren. Sendrey (1969), 341. Over de rol en betekenis van de hoorn bij jubel, zie Giesel (1978), 84-85.
25 Zie o.m. de psalmen 47, 98 en 150.
26 Voor Saul zie: I Sam. 18: 8. Voor Michal zie II Sam. 6: 21-22.
27 David Colijns, De bejubeling van David en De aanval van Saul op David, ca. 1635-1640, orgelluiken in Museum Catharijneconvent te Utrecht. Van Zanten (1999/1), 116-122; Van Zanten (1999/2), 37-38.
28 Van Zanten (1999/1), 143-169; Van Zanten (1999/2), 39-42.
29 Deze stoeten zijn onderwerp van een reeks van achttien scènes met muzikale lofprijzingen uit de bijbel, rond 1590 uitgegeven door Philips Galle. *Encomium Musices Quod ex sacris litteris concinnabat Philip Gallaeus. Iconibus exprimebat pictor celeberrimus Io. Stradanus. Versibus illustrabat doctißimus Io. Bochius*..., Antwerpen (Philips Galle) s.a. Hollstein IV, 201, nrs. 18-36; Van der Coelen (1998), 271-273.
30 Onbekende graveur naar Maarten van Heemskerck, De intocht van Saul en David, gravure in: *Figuer-Bibel*... van Jan Philipsz. Schabaelje (1646), Den Haag, Koninklijke Bibliotheek; zie New

Hollstein, deel: Heemskerck, 93-99; Van der Coelen (1998), 184-187; Van Zanten (1999/1), 140-141.
31 Caesar van Everdingen, De tiomf van Koning Saul, 1644. De Vries (1996), 125-165; Van Zanten (1999/1), 123-137; Van Zanten (1999/2), 37-38. De staatsgezindheid van het stadsbestuur en zijn hechte banden met prins Frederik Hendrik ten tijde van deze opdracht liggen ten grondslag aan de bijzondere bejubeling op deze Alkmaarse orgelluiken. De overwinningen van de stadhouders en prinsen van Oranje werden vergeleken met die van de door God ondersteunde, zegevierende leiders van Israël. Van Zanten (1999/1), 126-127.
32 *David Hoc Est*... Antwerpen, Plantijn 1575. *Den Grooten Emblemata Sacra* van Jan Philipsz. Schabaelje, Amsterdam 1654. Tümpel (1969), 197; Van Gent (1991), 91. Van der Coelen (1998), 187.
33 Hollstein (1946) e.v., deel 44, 53, nr. 197; Van Zanten (1999/1), 103.
34 Voor de functie van orgelluiken, zie Van Zanten (1999/1), 23-31.
35 Mattheus 17: 5.
36 Mattheus 26: 61-64
37 Luiken uit de genoemde Nieuwe Zijdskapel (David Colijns, ca. 1635-1640); luiken aan het orgel in de Nederlandse Hervormde Kerk te Midwolde, (onbekende schilder, tussen 1657 en 1678); luiken aan het orgel in de Nieuwe Kerk te den Haag (Theodorus van der Schuer, 1702).
38 Van Zanten (1999/1), 112-116; Van Zanten (1999/2), 36-37.
39 Van Zanten (1999/1), 217-224; Van Zanten (1999/2), 46.
40 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 81, kerkmeestersrekeningen 1685.
41 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 81, 90, 293, kerkmeestersrekeningen 1685, 1694-1695, 1749.
42 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 57, kerkmeestersrekeningen 1657-1658 (magistraatsgestoelte).
43 Archief restauratiecommissie Grote Kerk inv.nr. 136, stukken betreffende de restauratie van een drieluik, wapenbord en tekstbord 1963-1970.
44 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 171, kerkmeestersrekeningen 1671-1673.
45 Met dank aan drs. Edward van Voolen van het Joods Historisch Museum te Amsterdam.
46 Van Wezel (1999), 259.
47 Zie ook Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 76.
48 In Museum De Ghulden Roos te Roosendaal bevindt zich een Dordrechtse avondmaalsschotel uit de kerk van Wouw, blijkens een inscriptie nagelaten door (naamgenoot?) Maerten Kip: '*Gelegateert aan de Kerk van Wouw door Jongheer Maerten Kipp overleden den 19 april 1723*'. Zie: Stolte (1962), 138; Van Hasselt (1965), 37.
49 IJsseling (1965); SAB, Begraafboeken Grote Kerk 1745-1769, DTB 57, fol. 47v.
50 Archivalia: Archief kerkvoogdij inv.nr. 172, 309, kerkmeestersrekeningen 1773-1775, bijlagen 1773-1775.
51 Breda, GA, Archief Kerkvoogdij, inv.nr. 299, bijlagen kerkmeesters-rekeningen 1757-1759.
52 Breda, GA, Archief kerkvoogdij inv.nr. III-8-290 (rekeningen en kwitanties) Bestek voor het witten van de kerk van 12-06-1741: alles wit behalve 'het geschilderde van t wulfsel' (met dank aan Matthijs Burger).

Catalogus Nieuwste Tijd

481 Handbrandspuit. Collectie Breda, Breda's Museum (foto Waagenaar-Hundersmarck fotografie & grafische vormgeving, Breda).

111 Handbrandspuit

482 Torenwachterslantaarn. Breda's Museum (foto RDMZ, 2002).

Onbekende maker, 19de eeuw

IJzer, 80 × 107 cm

Collectie
Breda's Museum, inv.nr. 1112 (sinds 1932)

De torenwachterskamer was nauwelijks te verwarmen. Daarom was er een stoof aanwezig, waarvoor de brandstof apart werd afgerekend. Maar ook toen al onderkende men het gevaar van open vuur in de toren en dus moest een handbrandspuit aanwezig zijn.
JM

112 Torenwachterslantaarn

Onbekende maker, 19de eeuw

IJzer met hoornen ruitjes, 40 × 20 cm

Collectie
Breda's Museum, inv.nr. 10

Groengeverfde ijzeren torenwachterslantaarn met vier hoornen ruitjes en wapen van Breda. Tot 1893 gebruikt en sinds 1903 in het bezit van Breda's Museum.
JM

483 ‘Hoorn’ van de torenwachter. Breda's Museum (foto RDMZ, 2002).

113 ‘Hoorn’ van de torenwachter

Onbekende maker, 1878

Koper, 42 cm
Gedateerd op de beker: *1878*

Collectie
Breda's Museum, inv.nr. 108

484 Harpspelende David van het orgel (thans in depot, eerste verdieping toren), 1893 (foto RDMZ, 2002).

Koperen ‘hoorn’ van de torenwachter, sinds 1903 in het bezit van Breda's Museum. Signaaltrompet zonder ventielen. Het mondstuk heeft een zogenaamde ‘enge mensuur’ gehad, waardoor het geluid tot op grote afstand hoorbaar was.

Dag en nacht waren wachters op de toren aanwezig. Hun bedsteden bevonden zich in de trommelkamer, op zestig meter hoogte. Bij brand en onraad werd op een trompet geblazen en werden visuele signalen gegeven aan de zijde van de brand: overdag met een rood vaandel, 's nachts door een lantaarn uit te hangen.

De functie van torenwachter werd opgeheven toen de laatste torenwachters, F. Frishert en C.W. van de Steenstraeten, per 1 april 1895 eervol ontslag werd verleend.

JM

114 Beeld van harpspelende koning David en twee engelenbeelden

(afkomstig van het orgel van Jacobus Zeemans)

A. Borsten te Rotterdam, 1893

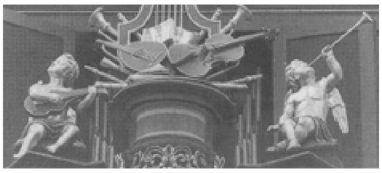
Bruin geverfd, de kroon verguld lindenhout, hoogte 188 cm

Literatuur
Van den Ende (1989), afb. 12 (foto).

Vergeleken met het oudere Davidbeeld is deze David verstild, bijna mediterend bij zijn harpspel voorgesteld; zijn gehele lichaam is met kleding en laarzen bedekt.[1] Hij is volplastisch weergegeven (afb. 484).

Het beeld werd in 1893 vervaardigd door de Rotterdamse beeldhouwer A. Borsten ter bekroning van de hoofdwerkkas van het orgel, dat in dat jaar door de Dordtse orgelbouwer J. van den Bijlaardt werd verbouwd. Op de kerkvoogdijvergadering van 1 mei werd Borsten opgedragen drie beelden (dit Davidbeeld en de nog aanwezige twee engelenbeelden, afb. 485) uiterlijk op 15 augustus te leveren, volgens de ontwerptekening op schaal 1:10 en voor de prijs van 300 gulden.

Het beeld is thans opgeslagen op de zolder in de toren. De oorspronkelijke locatie boven op de hoofdwerkkas is door oude interieurfoto's gedocumenteerd. Het heeft nog geen halve eeuw dienst gedaan: tot aan de noodopstelling van het orgel (1937-1956)



485 De bekroning op de rugwerkkas, met de twee engelenbeelden uit 1893 (detail foto RDMZ, L. Tangel, 1987).

tijdens de restauratie van het schip. Het kreeg geen plaats toebedeeld in het ontwerp van Dio Rovers voor de nieuwe kas en is derhalve niet meer op het orgel teruggekeerd. (Zie verder cat.nr. 115.)
TG

115 Orgelkas, met oudere onderdelen

Orgelbouwer firma D.A. Flentrop te Zaandam, 1956-1983

Gepolychromeerd grenenhout, eikenhout en kunststof, totale hoogte ca. 10 meter, breedte ca. 4 meter (orgelbalcon), diepte / voorsprong ca. 4 meter

Literatuur (selectie)
Kalf (1912), 98-99; Vente (1969); Van den Ende (1971-1974); Peeters (1977), 262, 264-265 (ontwerptekening Roman); Jespers (1983), 39-41; Van Haastert (1986), 65-66 en ongepagineerde bijlagen (krantenknipsels); Van den Ende (1989); Van Biezen (1995), 120-122; Nieuwkoop (1997), 59-61

Geschiedenis

De basis van het huidige orgel wordt gevormd door het orgel uit 1534 (afb. 317-321), dat niet het eerste in de kerk was, want reeds in 1429 is sprake van een orgel. Het orgel van 1534 stond tegen de westmuur van het zuidtransept (afb. 321). De bouwer wordt in het contract niet met name vermeld, maar is vermoedelijk Hans Graurock. De orgelkas, in ieder geval de voet, werd door Aert van Oes (Oss) aangenomen en in 's-Hertogenbosch vervaardigd, mogelijk door schrijnwerker Adriaen Schalcken. In 1546 is de kas verder verfraaid met gesneden ‘pijnelen’.

In de roerige jaren van de Reformatie en de achtereenvolgende Alteraties ondergingen instrument en kas verschillende min of meer ingrijpende veranderingen. Voor de kennis van de huidige kas en de overgebleven fragmenten van zijn voorgangers is met name de reparatie in 1655 door Johan Rijmsmit van belang, waarmee misschien de orgelluiken (cat.nr. 92) in verband gebracht kunnen worden.

In 1694 zijn er concrete plannen om het orgel over te plaatsen naar de westzijde van het schip. Een ontwerp van stadhouderlijk architect Jacob Roman uit dat jaar toont een opmerkelijk orgelfront met een koepelvormige bekroning, dat, indien gerealiseerd, in Nederland zijn weerga niet had gekend (afb. 468). Helaas kwam het niet tot uitvoering van de plannen vanwege de funeste torenbrand in mei 1694.

Pas in 1710 is er weer geld beschikbaar om het orgel ‘ten minsten costen’ over te plaatsen en te verbouwen. Jacobus Zeemans, organist en beiaardier van de kerk,

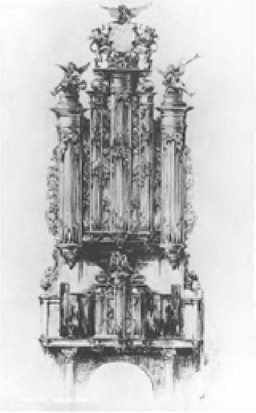
bouwde in de volgende jaren samen met stadstimmerman Marijnus van Gils een nieuwe hoofdwerkkas van grenenhout op een oksaal, waarbij onderdelen van het oude orgel voor het rugwerk werden hergebruikt; welke onderdelen is een punt van discussie. In ieder geval vertoont het blinderingssnijwerk van het rugwerk onmiskenbaar zestiende-eeuwse trekken en is het van een ander materiaal, het duurdere eikenhout. Op de nieuwe hoofdwerkkas kwamen drie wapens te staan, die vanwege de kosten niet gesneden maar geschilderd waren: van Willem III, de stad Breda en de drossaard Arent van Wassenaer. Of de rugwerkkas toen ook van nieuw beeldhouwwerk (het bewaard gebleven Davidbeeld?) (cat.nr. 115A) werd voorzien, blijkt niet uit de archieven. Wel is er een kwitantie uit 1718 voor 'groene kroone saay' voor orgelgordijnen.

In 1758 is het orgel aan herstel toe, waarvoor de jonge J.H.H. Bätz werd ingeschakeld. De gehele kas werd opnieuw in de verf gezet, met als hoofdkleur

486 De orgelkas sedert de voltooiing in 1983 (foto RDMZ, 1999).

‘Ambons houd’, waarbij ook het snijwerk wordt genoemd: de ‘hoorens met fruijt’, de ‘twee potten met fruijt aan het ocsaal’ en ‘de ses groote druijpers onder het ocsaal’, alsmede vier druipers achter onder het oksaal. Kennelijk vond men de ornamentering op het rugwerk niet naar behoren, want de Bredase beeldhouwer Franciscus Renier kreeg de opdracht om

> ‘te maken op den onder orgel [...] een Troffe met alderleij musicale instrumenten van houd gesneden even als of de instrumente daer op laegen als naar de natuer en eijs van saken, zoo als hij aannemer in tykening heeft overgelevert’; vervolgens ‘twee engelen levens groote, de eene op een ramshoorn blasende, verbeeldende het oude Testament, de andere verbeel[d]ende het Niewe Testament, blasende op een basuijn’.



A

B

487 Twee ansichtkaarten uitgegeven in 1969 ten bate van de voltooiing van de orgelkas (anonieme foto's in archief SKKN, collectie van Leersum): **A** Ontwerptekening Dio Rovers met pelikaan (niet uitgevoerd) op de rugwerkkkas. **B** De half voltooide onderbouw met bijgetekende hoofdwerkkas en portaal.

Al dit beeldhouwwerk is bewaard gebleven en verwerkt in de huidige orgelkas.

De wapens op het orgel vielen het eerst aan de vernielzucht ten prooi, toen de revolutionairen in 1793 in de kerk huishielden. Na de bevrijding volgde herstel van het orgel door C. van Oeckelen. Er kwam een nieuwe orgelbekroning in de vorm van twee Empire-vazen en een cartouche met lier en het opschrift ‘HERSTELD / MDCCCXVIIIII’, uitgevoerd door de bekende schilder J.C. Huysmans, die ook de orgelluiken schoonmaakte en retoucheerde.

Tot 1893 schijnt er verder niet veel aan de kas veranderd te zijn. In 1843 is er een betaling voor het schilderen in 'bruin gevlamd mahonijkleur' en in 1859 werd de kas geschilderd in de kleur van de preekstoel: oud eikenhout. Een interieurfoto van Kannemans uit 1865 toont ons voor het eerst een gezicht op het orgel (afb. 470). In 1893 kreeg de Dordtse orgelbouwer J. van den Bijlaar(d)t opdracht tot uitbreiding en modernisering (= romantisering) van het instrument. Ook het uiterlijk moest aan de smaak des tijds worden aangepast. Het hoofdwerk werd voorzien van nieuw beeldhouwwerk: een harpspelende koning David (cat.nr. 114) en twee musicerende engelen, vervaardigd door de verder onbekende Rotterdamse beeldhouwer A. Borsten (afb. 469).

De orgelluiken moeten blijkens foto's uit omstreeks 1865 en 1902 een tijd lang verwijderd en elders in de kerk (de Prinsenkapel) opgesteld zijn geweest, maar waren ten tijde van Kalf, in 1912, inmiddels weer opgehangen.

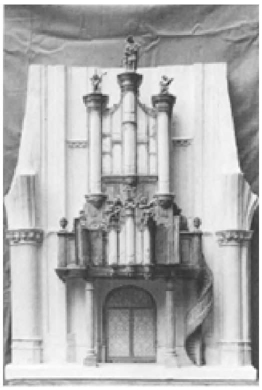
Toen in 1936 de restauraties van koor en transept waren voltooid en het schip aan de beurt was, werd besloten ook het orgel, dat in slechte staat bleek, te restaureren en wel in zijn 'oorspronkelijke' staat. Het pijpwerk werd voorlopig overgeplaatst naar de provisorische scheidingswand tussen schip en transept en in een tijdelijke kas boven een tijdelijke preekstoel opgesteld (afb. 384), terwijl de lege orgelkas achterbleef achter in de kerk. Deze noodopstelling heeft geduurd van 1937 tot 1956, toen de restauratie van het schip was voltooid en de scheidingswand kon worden afgebroken.

Het huidige orgel van Flentrop

De plannen voor het orgel verkeerden in 1956 nog in een voorbereidend stadium - men was er nog niet uit. Het orgel, dat in aanleg alleen voor de diensten in het schip bestemd was, moest nu de gehele kerkruimte met zijn geluid kunnen vullen. Hiertoe diende het instrument te worden uitgebreid. In afwachting van de grote restauratie werd op voorstel van Flentrop gekozen voor een tijdelijke opstelling van het hoofdwerk in de kapel van de boogschutters in de zuidbeuk, een situatie die van 1956 tot 1969 duurde. In de tussentijd zat men niet stil: in 1956 werd de spiltrap naast het balkon geplaatst, in 1958 waren de kapitelen van de pilaren gereed.

De jaren 1959-1960 betekenden in zekere zin een doorbraak: er lag een ontwerp en de oude hoofdwerkkas werd, na veel wikken en wegen, afgebroken. In 1961 werd het houten geraamte van de nieuwe kas opgetrokken, die in 1964 op de bekroningen en het snijwerk na gereed was. Het orgel werd op 16 mei 1969 feestelijk in gebruik genomen. Het duurde echter nog tot 1983 eer de ornamentering van de kas compleet was. Het oude Davidbeeld, dat in 1969 voorlopig op de rugwerkkas was geplaatst, werd toen verruild voor de trofee van muziekinstrumenten. De bijbehorende engelenbeelden uit 1758 werden echter verplaatst boven op de hoofdwerkkas, terwijl de twee kleinere engelenbeelden uit 1893 (afb. 485) daar niet meer terugkeerden maar aan weerszijden van de trofee werden opgesteld.

De kas, een ontwerp van de schilder-restaurator van de kerk Dio Rovers, is duidelijk geïnspireerd op de grote Nederlandse barokorgels uit de achttiende eeuw, in het bijzonder het orgelfront van de Haarlemse Grote of Sint-Bavokerk (afb. 487A/B en 488). Omstreden blijft de keuze van architect De Wilde voor zogenaamd Nassaus



488 Maquette van het orgel: ontwerp voor de verbouwing tijdens de restauratie van het schip omstreeks 1950? In depot, tweede verdieping toren (foto RDMZ, anoniem, vermoedelijk ca. 1950-1960).

blauw als hoofkleur, een keuze die niet was gebaseerd op kennis van historische orgels maar op het argument dat het paste in de kerk van de Nassaus (dit Nassaublauw is na de restauratie deels weer ongedaan gemaakt door een minder felle blauwtint). Oude verflagen, die nog op de zestiende-eeuse rugwerkkas aanwezig waren, werden onverbiddelijk verwijderd en overgeschilderd.

Oud en nieuw werk aan de kas

In kort bestek worden hieronder de verschillende onderdelen waaruit de kas is opgebouwd, in chronologische volgorde genoemd. De datering blijft vooral voor de oudste delen hypothetisch (afb. 486).

1534-1536 (zie cat.nr. 47)

De ornamentering van de rugwerkkas:
- Het blinderingssnijwerk op het pijpwerk, in de vorm van renaissancistische voluten eindigend in bladkoppen (afb. 319A-B) De moderne polychromie (rood afgezet met gouden randen) doet afbreuk aan het snijwerk.
- De twee consoles (‘druijpers’) vooraan links en rechts onder de kas, met gesnavelde sfinxachtige wezens (afb. 318, 320). Vergelijk het snijwerk op de friezen van het hek van de Prinsenkapel (cat.nr. 49).
- De drie ajour panelen met arabesken onder de kas; vermoedelijk niet van 1534 maar wel uit de zestiende of begin zeventiende-eeuw (de ‘pijnelen’ van 1546?) (afb. 318).

1655 (cat.nr. 92)

- Deze herstelperiode komt het meest in aanmerking als datering voor de orgelluiken, die op stilistische gronden uit de tweede helft van de zeventiende eeuw moeten stammen.

***1710-1715* (zie cat.nr. 105A-D)**

- Het schrijnwerk van het balkon (oksaal) zal het werk zijn van stadstimmerman Van Gils. De onderdelen van de rugwerkkas die hierop aansluiten (het onderstel en het hoofdgestel) dateren ongetwijfeld ook uit deze verbouwingsperiode.
- Het merendeel van het ornamentele snijwerk aan het balkon en het onderste deel van de hoofdwerkkas moet uit deze tijd zijn. Bij het veeleisender beeldhouwwerk was misschien Gerrit van der Block betrokken. Van onder naar boven:
- De zes eenvoudige, uit voluten opgebouwde druipers onder het balkon, waarschijnlijk ook het meer bewerkte, met schelpmotief versierde exemplaar midden onder het rugwerkfront.
- De 'twee potten met fruijt' op de hoeken van het balkon.
- De twee hoekstukken onder aan de hoofdwerkkas, versierd met bladwerk en zonnebloem-rozet.
- De drie acanthusconsoles onder de torens van het hoofdwerk.

***1758* (zie cat.nr. 105E)**

- De trofee van muziekinstrumenten op de rugwerkkas, gesneden door Franciscus Renier (afb. 469E-F). Thans gepolychromeerd en deels verguld, oorspronkelijk volgens het contract geheel verguld.
- De twee engelenbeelden op de hoofdwerkkas, mét de Ionische voluutconsole waarop zij gezeten zijn. De engel links met ramshoorn en (lauwer)krans verbeeldt het Oude Testament, de engel rechts met bazuin het Nieuwe Testament; de rechterhand heeft mogelijk een tweede attribuut vastgehouden (tak? zie afb. 469I en cat.nr. 105E). Werk van Renier, verguld conform het oorspronkelijke contract, bevonden zich oorspronkelijk op de rugwerkkas (afb. 469G-H).

***1893* (zie cat.nr. 114)**

- De twee engelenbeelden op de rugwerkkas, gesneden door A. Borsten. De engel links met gitaar, die rechts met bazuin (afb. 485). De lindenhouten beelden, thans verguld en gepolychromeerd, waren oorspronkelijk waarschijnlijk bruin of naturel geschilderd, zoals het bijbehorende Davidbeeld in depot (afb. 484). Deze bevonden zich vroeger op de hoofdwerkkas, maar dan de linkerengel rechts en de rechterengel links (afb. 469F).

1956-1983

- De hoofdwerkkas naar ontwerp van Dio Rovers, met het ornamentele snij- en beeldhouwwerk:

- Het Bredase stadswapen met toebehoren (engel, burcht en de schildhoudende leeuwen op consoles), 'gebeeldhouwd' van kunststof.
- Het blinderingssnijwerk op het pijpwerk, met voluten eindigend in dolfijnenkoppen, naar voorbeeld van de vroeg-renaissance ornamentiek in de Prinsenkapel (gewelfschilderingen, glas-in-lood, hekwerk) van rond 1531-1533.
- De twee vleugelstukken links en rechts van de zijtorens, alsmede de rand onder het pijpwerk, versierd met rankwerk en bloemmotieven. In de stijl van de hoekornamenten die waarschijnlijk dateren uit de verbouwingsperiode rond 1714.
- De twee pijlers onder het orgelbalkon, met stijlzuivere Corinthische kapitelen.
- De spiltrap (ontwerp opzichter Hans Bardet), met enig snijwerk en het engelenbeeldje op de trappaal.

Het binnenwerk

Bij de bouw van het orgel, dat met zijn 53 sprekende stemmen het grootste orgel in de drie zuidelijke provincies is, heeft Flentrop gebruik gemaakt van pijpwerk van het vroegere orgel (met name het rugwerk), orgels uit andere kerken en nieuw pijpwerk. De andere orgels waarvan onderdelen zijn gebruikt, betreffen:
- een rond 1760 te dateren orgel uit de kerk van Athis (Henegouwen)
- het J.B. Le Picard-orgel uit Walshoutem (Belgisch Brabant), omstreeks 1750
- het Anneessens-orgel van 1883 uit de gesloopte Barbara-kathedraal aan de Prinsenkade.

Enkele oude pijpen van het vroegere orgel, geleverd in 1606 door A. Kiespenning, zijn overgedragen aan het Instituut voor Muziekwetenschap te Utrecht; vier grote pijpen sieren thans de hal van het pand Drift 21.
TG

Bijlage: huidige dispositie met toelichting (opname bestand door O.B. Wiersma en R.W. van Straten, RDMZ, 19 april 1999)

Rugwerk	**Klavieromvang: C-g3, windlade 1789, J. Schot**
Prestant 8 vt	Frontpijpwerk grotendeels Zeemans, bovenste tussenvelden Flentrop. Hoogste 14 tonen binnen op de lade waaronder enig pijpwerk van Van Covelens. Nieuw dubbelkoor van Flentrop
Holpijp 8 vt	Groot octaaf eiken, Zeemans. C-f2, fis3-g3 metaal gemaakt door Van Covelens, rest nieuw, Flentrop

Octaaf 4 vt	Gedeeltelijk in het front (zijvelden), Zeemans. Rest op de lade, c-g2 van Van Covelens. Rest nieuw, Flentrop
Fluit 4 vt	Gedeeltelijk hout, gedekt, 1789. Rest metaal, open, Flentrop
Octaaf 2 vt	C-H 18e eeuws, c-g3 19e eeuws
Quint 1 1/3 vt	Nieuw, Flentrop
Sesquialter 2 st, vanaf a0	Nieuw, Flentrop
Mixtuur IV st.	Nieuw, Flentrop
Dulciaan 8 vt	Nieuw, Flentrop
Hoofdwerk	**Windladen nieuw, Flentrop**
Prestant 16 vt	C-Gis nieuw, Flentrop, A-d vermoedelijk frontpijpen van Kiespenning, 1606. Rest nieuw, Flentrop. Hoogste octaaf dubbel
Octaaf 8 vt	Gedeeltelijk Zeemans, 20 oude frontpijpen. Rest nieuw, Flentrop
Roerfluit 8 vt	Nieuw, Flentrop
Octaaf 4 vt	Nieuw, Flentrop
Quintadeen 4 vt	Nieuw, Flentrop
Quint 3 vt	Nieuw, Flentrop
Octaaf 2 vt	Nieuw, Flentrop
Cornet 5 st, disc.	Gedeeltelijk Van Covelens, gedeeltelijk Zeemans, rest Flentrop
Mixtuur IV-V st.	Nieuw, Flentrop
Scherp III-IV st.	Nieuw, Flentrop
Trompet 16 vt	Nieuw, Flentrop
Trompet 8 vt	Nieuw, Flentrop
Bovenwerk	**Windlade 1790, J. Schot**
Gedekt 16 vt	C-H nieuw c-c3 Van Covelens, rest nieuw Flentrop
Prestant 8 vt	Nieuw, Flentrop
Viola 8 vt	C-H gecomb. met Holpijp 8 vt, rest 1859, Stulting.
Holpijp 8 vt	41 pijpen in de 19e eeuw gemaakt uit oud lood, rest nieuw, Flentrop
Octaaf 4 vt	C 19e eeuws, Cis- f3 Van Covelens, rest nieuw, Flentrop
Openfluit 4 vt	22 pijpen nieuw, Flentrop, rest oud, 18e eeuws

Nasard 3 vt	Circa 15 pijpen van Zeemans, rest Van Covelens
Fluit 2 vt	Nieuw, Flentrop. Groot octaaf gedekt, rest cylindrisch open.
Terts 1 3/5 vt	Nieuw, Flentrop. Groot octaaf roerfluit, rest open
Flageolet 1 vt	Nieuw, Flentrop
Mixtuur IV st.	Nieuw, Flentrop
Schalmey 8 vt	Bekers, koppen en kelen C-g2 ca.1750. J.B. le Picard, afkomstig uit Walshoutem. Rest nieuw, Flentrop
Hobo 8 vt	1882, Ch. Anneessens, afkomstig uit de voormalige RK-kathedraal te Breda.
Borstwerk	**Geheel afkomstig uit Athis (B), omvang C-f3-g3, ca. 1800**
Gedekt 8 vt	Ca. 1800
Quintadeen 8 vt	Ca. 1800
Prestant 4 vt	Ca. 1800
Roerfluit 4 vt	Ca. 1800
Gemshoorn 2 vt	Ca. 1800
Quint 1 1/3 vt	Ca. 1800
Cornet, V st. disc	Vanaf cis1, 1812
Vox Humana	Bekers Flentrop
Pedaal	**Windladen nieuw, Flentrop**
Prestant 16 vt	Nieuw, Flentrop
Subbas 16 vt	Open, hout, 19e eeuws
Octaaf 8 vt	Nieuw, Flentrop
Gedekt 8 vt	Enige pijpen van Van Covelens, rest Flentrop
Roerquint 5 1/3 vt	Nieuw, Flentrop
Octaaf 4 vt	Nieuw, Flentrop
Mixtuur	Nieuw, Flentrop
Bazuin 16 vt	Nieuw, Flentrop
Trompet 8 vt	Nieuw, Flentrop
Klaroen 4 vt	Nieuw, Flentrop

489 Noordelijke kleine koorbank (foto RDMZ, 2001).

490 Zuidelijke kleine koorbank (foto RDMZ, 2001).

116 Kleine koorbanken

Brabant, ca. 1520-1530

Eikenhout, zuidelijke bank h. 138 × 139 × 315 cm; noordelijke bank h. 136 × 144 × 315 cm (zonder vlonder)

Oudste afbeeldingen
1880-1889 (J.J. van Ysendyck)

Literatuur
Van Ysendyck & Weissman (1880-1889), J-1; Kalf (1912), 95, 96; *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels* (1915), 22 cat. 220-221; *Voorlopige lijst* (1931), 65; Witsen Elias (1949), 61

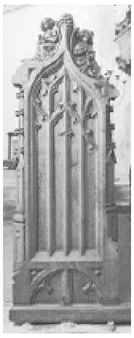
Restauraties
Omstreeks 1950 (afb. 492)

Beschrijving

Ten oosten van het grote gotisch koorgestoelte in het hoogkoor, dat tot de Reformatie voor de kanunniken was bestemd (zie cat. 15), staan twee kleine koorbanken (afb. 489-490). Deze eikenhouten koorbanken bestaan elk uit een rij van vier zetels op een vlonder. Vijf staande panelen dragen de doorlopende lezenaar die voor de zitplaatsen is geplaatst. Deze lezenaars worden aan weerszijde afgesloten met een

wangpaneel dat versierd is met, in het hout gestoken, laatgotisch traceerwerk. De hoeken van de zijwangen zijn gesneden als met hogels versierde pinakels. Aan de onderzijde van elke wang bevindt zich een decoratie in de vorm van een halve boog waarbinnen een driepas. De zijwangen lopen uit in twee asymmetrische spitsboogvormen die samenkomen in een sierknop.

Deze asymmetrische bogen dragen in het eikenhout gestoken musicerende engelen. Aan de oostkant van de zuidelijke bank (afb. 491B) zijn twee engelen verbeeld waarvan de rechterengel, die een gewaad met pofmouwen draagt, een luit vast heeft. Het houtsnijwerk is beschadigd en dat maakt het onduidelijk of de rechterfiguur ook een muziekinstrument heeft vastgehouden. Aan de westkant (afb. 491A) zijn twee engelen afgebeeld waarvan één een snaarinstrument vasthoudt. Op het instrument lijken sporen van een strijkstok aanwezig. Dit is echter niet goed zichtbaar aangezien de arm die de stok mogelijk vastgehouden heeft is afgebroken. De linkerengel is afgebeeld met een harp. Dit beeldsnijwerk in zijn geheel is aan de bovenkant afgebroken. Aan de oostkant van de noordelijke bank (afb. 491D) bevinden zich twee engelen waarvan tevens het bovenstuk is afgebroken. Aan de westelijke zijde (afb. 491C) zit een geheel vernieuwd wangpaneel, te dateren in de jaren vijftig van de twintigste eeuw; een foto genomen tijdens deze restauratie, bleef bewaard. Ook de engelenpartij bovenop het paneel is niet origineel.[2] Links is een fluitspelende engel verbeeld en rechts een zingende engel met rommelpot. Aangezien op de drie andere, nog



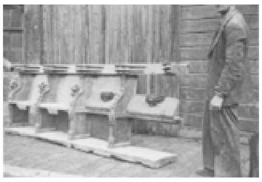
A

B

C

D

491 Zijwangen kleine koorbanken. **A** Zuidelijke bank, westzijde. **B** Idem oostzijde. **C** Noordelijke bank, westzijde. **D** Idem oostzijde (foto's RDMZ, 2001).



492 Kleine koorbank tijdens restauratie (foto RDMZ, anoniem, 1949).

oorspronkelijke zijwangen engelen zijn weergegeven, kan aangenomen worden dat ook hier engelen verbeeld zijn geweest. Aan de zuidelijke zijde is de achterzijde vernieuwd. Verslagen van een restauratie die in de jaren vijftig van de twintigste eeuw heeft plaatsgevonden geven geen duidelijkheid al werden de hierboven genoemde werkzaamheden vermoedelijk in deze periode uitgevoerd.[3]

De zetels hebben geprofileerde, kwartcirkelvormige armleggers. Deze armleggers die één geheel vormen met de afdeklijst van de zetels waarmee de bankenrij aldus bekroond is, worden gesteund door gesneden pilasters met bladkapiteel. Onder de pilasters bevindt zich een tussenleuning waarop een knop in de vorm van een acanthusblad dat overgaat in opengewerkt, krullend bladwerk. Dit bladwerk is op de meeste plaatsen beschadigd en aan de zuidelijke bank is een knop bijna geheel verdwenen. Om de tussenleuning te ondersteunen is een getorst zuiltje met bladkapiteel en achtzijdig voetstuk geplaatst.

De misericordes van dit gestoelte zijn bewerkt met beeldsnijwerk en wel in drie vormvarianten. Vijf van de acht misericordes bestaan uit opengewerkte bladvormen met in het midden een leeg wapenschild. Twee misericordes bestaan geheel uit opengewerkte bladvormen. De meest in het oog springende is misericorde, die is gesneden in de vorm van twee vliegende engeltjes die een leeg wapenschild vasthouden. Lege wapenschilden waren een veel voorkomend sierelement in vroegrenaissance.

Herkomst en datering

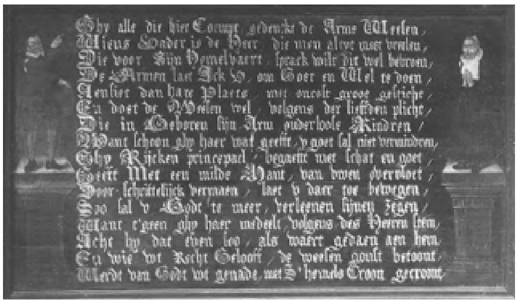
Er zijn geen bronnen gevonden over een klein koorgestoelte dat gemaakt werd voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Wel is er een zeventiende-eeuwse bron bewaard die melding maakt van plaatsing van een gestoelte in het hoogkoor van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda:

> *1688: door orde van mijn heer burgemr Sneller soo heeft Daniel van Arendonck meestertimmerman gestelt en vermackt en gestoelte gehaelt van klooster ende inde hooge koor gebracht inde groote kercke van Breda en daer gestelt [...].*[4]

Uit deze kwitantie blijkt dat het gestoelte uit een klooster afkomstig is, waarschijnlijk St.-Catharinadal. Dit Norbertinessenklooster was in 1679 gedwongen tot verhuizing uit Breda naar Oosterhout omdat het klooster uiteraard katholiek was en, naar de mening van prins Willem III, niet in het gereformeerde Breda thuishoorde. Het klooster had te Breda een eigen kloosterkerk gehad waarin, mogen we aannemen, dit koorgestoelte heeft gestaan. In Oosterhout moesten de zusters het zonder eigen kerk stellen. Deze koorbanken werden vervolgens naar de Onze-Lieve-Vrouwekerk zijn overgebracht zoals in de rekeningpost werd vermeld.

Er zijn geen bronnen bekend uit het klooster Catharinadal die iets melden over het ontstaan van de banken. Een exacte datering is daarom niet te bekend. Aan de hand van de ornamentiek zijn ze echter te dateren tegen het einde van het eerste kwart van de zestiende eeuw, op de drempel van gotiek naar renaissance.[5] De

asymmetrische bogen op de wangen alsmede de engelenpartijen zijn nog laatgotisch van karakter. De sierknoppen bovenop de zijwangen en de acanthusmotieven op de misericordes en



493 Het uit het Burgerweeshuis afkomstige wezenbord, na de restauratie (foto RDMZ, L. Tangel).

knoppen hebben een vroegrenaissance vorm. De kleine koorbanken zijn duidelijk van later datum dan het grote gotische gestoelte. Wanneer we het kleine koorgestoelte te Breda vergelijken met bijvoorbeeld de renaissancebanken te Dordrecht van Jan Terwen (1538-1540) blijkt duidelijk dat ze weer vroeger ontstonden.[6]

MB

117 Wezenbord

Jan van der Meulen, 1623

Olieverf op paneel, 150 × 264 cm (met lijst)

Archivalia

Archief Gereformeerd Burgerweeshuis inv.nr. 204, rekeningen van de weesvaders 1622-1624; Archief kerkvoogdij inv.nr. 67, kerkmeestersrekeningen 1675 (wezenbanken); Archief restauratiecommissie Grote Kerk inv.nr. 136, stukken betreffende de restauratie van een drieluik, wapenbord en tekstbord 1963-1970

Literatuur

Van Goor (1744), 115 (reglement Weeshuis); Kuyck (1899), 118 (privilege 1676); Kalf (1912), 121; Voorloopige lijst (1931), 67; Van den Bosch (1939), XI; Hallema (1956), 92 noot 98; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 71; Van Swigchem (1984), 4 (wezenbord Haarlem); Gooskens (1985), 63; Graas (1993), 243-244, afb. 5; Groenveld (1997), 55, afb. 27; Paquay (typoscript 2001), sub 4

Restauraties

1963-1970 door N. van Bohemen te Scheveningen

Het bord is een aansporing tot milddadigheid jegens weeskinderen door middel van een zestienregelig gedicht (afb. 493). De tekst wordt geflankeerd door een weesjongen en weesmeisje op een sokkel waarop ‘ANNO’ en ‘1623’ staat. De jongen, de hoed in de hand, wijst naar de tekst, het meisje heeft de handen gevouwen. Beiden dragen bij de aanzet van de rechtermouw een smalle band in de kleuren rood en wit (een verwijzing naar de kleuren van het stadswapen). Deze diende om de kinderen als wees herkenbaar te laten zijn en wordt in het reglement van het in 1606 gestichte Gereformeerd Burgerweeshuis vermeld als ‘een kleyn biesken van wit en root in de bragoenen [= boordsel] van de mouwen’.

De tekst (witte letters met goudgeschilderde initialen) van het gedicht luidt:

Ghij alle die hier Coempt, gedenckt de Arme Weesen,
Wiens Vader is de Heer, die men altyt moet vreesen,
Die voor Sijn Hemelvaert, sprack wilt dit wel bevroen,
De Armen laet Ick U, om Goet en Wel te doen,

Aensiet dan hare Plaets, met oncost groot gesticht,
En doet de Weesen wel, volgens der lieffden plicht,
Die in Geboren sijn, Arm ouderloose Kinderen,
Want schoon ghy haer wat geefft, u goet sal niet vermindren,
Ghy Rijcken princepael, begaefft met schat en goet,
Geeft Met een milde Hant, van uwen overvloet
Door schriftelijck vermaen, laet u daer toe bewegen,
Soo sal u Godt te meer, verleenen sijnen zegen,
Want t'geen ghy haer medeelt, volgens des Heeren stem,
Acht hy dat even soo, als waert gedaen aen hem,
En wie wt Recht Gelooff, de weesen gonst betoont,
Werdt van Godt wt genade, met S'hemels Croon gecroont.

Het bord is oorspronkelijk niet voor de kerk vervaardigd, maar afkomstig uit het bovengenoemde weeshuis aan de Oude Vest (thans Kloosterplein). Blijkens de rekeningen betaalden de regenten op 16 maart 1623 zeven ponden aan Henrick Hermanes voor het maken van een 'tafereel voor de schouwe in de sael om daer op te schilderen' en op 1 juni twaalf ponden en tien stuivers aan Jan van der Meulen 'van dat hij het paneel bij de voors. Henrick Hermanes gemaeckt, beschildert heeft'. Jan van der Meulen, over wie verder geen gegevens te vinden zijn, wordt door Hallema een Bredase schilder genoemd.

Onbekend is wanneer het paneel in de kerk is gekomen. In een inventarislijst uit 1721 van het meubilair en de roerende goederen wordt het niet genoemd. In ieder geval moet het uiterlijk in 1752, toen de regentenkamer (de 'sael') opnieuw werd ingericht, boven de schouw zijn verwijderd. Het is niet uitgesloten dat het reeds in de zeventiende eeuw in de kerk is opgehangen. Een 'capelle van den weeshuyse' wordt voor het eerst in 1618-1619 genoemd. Bij vestbrief van 10 juni 1676 was de vierde kapel in de zuidbeuk, voorheen de kapel van Sint-Andries, gereserveerd voor de weeskinderen, voor wie het jaar daarvoor nieuwe banken waren besteld. Kalf vermeldt het bord in deze kapel, zoals op een oude foto van de preekstoel ((afb. 372) is te onderscheiden. Het heeft daar boven een van de wezenbanken gehangen.

Gezien het wervende karakter van de tekst zal het bord in de directe nabijheid van een offerkist ten bate van de weeskinderen hebben gehangen. Op oude interieurafbeeldingen van de Bossche Sint-Janskerk en de Haarlemse Grote Kerk zijn soortgelijke

494 Het kabinetorgel in gesloten toestand (foto SKKN, T. Graas, 1982).

495 Het kabinetorgel in geopende toestand (foto RDMZ, 1999).

borden boven een offerkist te zien, op een prominente plaats, dicht bij de ingang van de kerk.

Alhoewel als type niet uniek, is het Bredase wezenbord een van de weinige die bewaard zijn gebleven. Opmerkelijk is de typisch katholieke leer van de goede werken, die in het gedicht doorklinkt. Misschien hierdoor zal het bord de katholieke interimperiode van 1625-1637 hebben overleefd.

Het bord is, samen met het drieluik van Jan van Scorel en het rouwbord uit 1668, in de jaren 1963-1970 gerestaureerd door N. van Bohemen te Scheveningen.[7]

TG

118 Kabinetorgel met bankje

Johannes Stephanus Strumphler te Amsterdam, 1778

Eikenhout met mahonie-fineer en koperbeslag, (zijkant) 240 × 145 × 70 cm; bankje: 91 × 61 × 29 cm

Literatuur

Jespers (1975), 40-41; Gierveld (1977), 288-289, afb. 52-54; Oost (1981), 255-256; Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda (1982), nr. 77; Jongepier (1999), 158-159

Restauraties

1981, Orgelbouwer firma D.A. Flentrop te Zaandam

Het koororgel is van oorspong een huisorgel en werd in 1969 voor de kerk verworven ter ondersteuning van de (trouw)diensten, die in het hoogkoor werden gehouden, en voor concerten (afb. 494-495).

Het orgel is van het type spiegelkabinetorgel en in gesloten toestand niet te onderscheiden van een kabinet(kast) met spiegels op de deuren. De onderkast is voorzien van schijnladen, waarvan de bovenste uitgeklapt kan worden en het uitschuifbare klavier verbergt. Boven het klavier is op een houten lijst de signatuur te lezen:

JOHANNES STRUMPHLER AMSTELDAM 1778.

De decoratie is in Lodewijk-XVI-stijl. Karakteristiek zijn de fasces (roedenbundels) op de hoeken van de onderkast en de versiering op de onderregel, bestaande uit een gevlochten bladerkrans met ringen waaraan een antiek portretmedaillon is bevestigd. De bovenkast vertoont in gesloten toestand twee spiegels omringd door guilloches en overtopt door portretmedaillons tussen bladertakken. Het tympaan is versierd met aan ringen opgehangen guirlandes en wordt bekroond door een siervaas. De gezwenkte bovenlijst is nog een element van de vorige stijlperiode, de rococo. In geopende toestand is het pijpwerk zichtbaar, dat voorzien is van verguld

blinderingssnijwerk. Het bankje is in de vorm van een open leunstoel op gecanneleerde poten. Onder de zitting, waarvan de bekleding vernieuwd is, bevinden zich aan de achterzijde twee laden voor het opbergen van bladmuziek.

De herkomst van het orgel is te traceren tot 1837, toen het door de firma J. Bätz & Comp. werd geplaatst in de Hervormde kerk te Alphen aan de Maas. In 1913 werd het verkocht aan een particulier in Oisterwijk, waarna het via Deventer en Nijmegen uiteindelijk door de gemeente Breda werd aaangekocht. Het instrument was toen in slechte staat. De restauratie vond in 1981 plaats door Flentrop - die eerder het grote orgel in de kerk had verbouwd - en omvatte onder meer het herstel van de houten pijpen en het aanbrengen van een nieuwe balg en nieuw metalen pijpwerk naar voorbeeld van andere Strumphler-orgels. Voor de dispositie en andere technische gegevens zij verwezen naar de literatuur.

Het belang van met name de kas wordt in de literatuur telkenmale naar voren gehaald. Gierveld noemt het een van de mooiste kabinetorgelkasten in ons land en een zeer zeldzaam voorbeeld van een spiegelkabinetorgel. Ook als vroeg voorbeeld van de Lodewijk-XVI-stijl in de meubelkunst is het een bijzonderheid. Uitzonderlijk is ook dat het bijbehorende bankje bewaard is gebleven.

TG

496 Zerk met koperen plaat voor Deken Willem van Galen, 1539 (zie p. 327) (foto RDMZ, G.Th. Delemarre, 1961).

Eindnoten:

1 Archivalia: Archief kerkvoogdij, Supplement 1974 nr. 1, notulen kerkvoogdij 1891-1903. *Inventarislijst Grote of O.L. Vrouwekerk Breda* (1982), nr. 25.

2 In *de Verslagen restauratie Grote Kerk 1910-1966*, waarin de restauratie van de kleine koorbanken in de jaren vijftig wordt beschreven, wordt geen melding gemaakt van een nieuw gesneden paneel. Toch is, goed zichtbaar bij nauwkeurige beschouwing, het paneel in de twintigste eeuw te dateren. Op een foto uit 1906, uit het archief van de Rijksdienst van Monumentenzorg te Zeist is de rij zetels zichtbaar met de originele zijwangen die thans aan de zuidzijde in het koor staat. Ook een tekening uit 1906 van G. de Hoog biedt geen uitkomst omdat deze de oostkant van de noordelijke banken toont. Het lijkt het meest plausibel het paneel te dateren in de jaren vijftig van de twintigste eeuw.

3 RDMZ, pandsdossiers, verslagen restauratie Grote Kerk 1910-1966.
4 Commissaris (1947), 58-72. Breda, GA, III-8-133 (kwitanties 1696-1697).
5 Kalf dateert het gestoelte rond 1500. Witsen Elias dateert het gestoelte iets later, namelijk rond 1520-1525. Kalf (1912), 95, 96; Witsen Elias (1949), 61.
6 Het Dordrechtse gestoelte draagt aan de zijde van het altaar, de jaartallen 1538 en 1540. Witsen Elias (1949), 62.
7 Voor informatie dank ik Jan Brouwers, die in samenwerking met Henk Muntjewerff en Vroukje Muntjewerff een publicatie voorbereidt over de geschiedenis van de Bredase gereformeerde weeshuizen.

Bibliografie

Abelmann, L.,
De grafzerken in de grote of Maria Magdalenakerk te Goes, Heemkundige Kring De Bevelanden, Goes, 1981.
Acland, J.H.,
Medieval structure: the gothic vault, Toronto, 1972.
Adam,
'De theoteca in de kerk te Meersen', *De Maasgouw*, 57(1937)5, 54-57.
Aerts W. (red.),
De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen, Antwerpen, 1993.
Agt, J.J. van,
'Niederländische Taufbrunnen des 15., 16. und frühen 17. Jahrhunderts', *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*, 1949, 49-55.
Alphen, G. van,
'De Illustre School te Breda en haar boekekij', *Tijdschrift voor geschiedenis*, 64(1951), 277-314.
Anoniem,
Naukeurige en Gedenkwaardige Reysen van Edward Brouwn, Amsterdam, 1682.
Anoniem,
Groot kerkelijk toneel des hertogdoms van Brabant, 's-Gravenhage, 1727.
Anoniem
Le grand theâtre sacré du Duché de Brabant, Den Haag 1729.
Anoniem,
Voyage par la Hollande fait dans l'Année 1806, Amsterdam, 1807, II.
Anoniem,
Handelingen van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant, Den Bosch, 1868.
Anoniem,
'Muurschildering in de Groote- of Lieve Vrouwenkerk te Breda', *De Prins* (1903), 463-464.
Anoniem,
'De ontdekte muurschildering in Breda', *Het Vaderland* (1903).
Anoniem,
Bredase Courant (11 november 1922).
Anoniem,
De Grafzerken in de Groote of Onze Lieve Vrouwekerk te Breda, Provinciaal genootschap van kunsten en wetenschappen in Noord-Brabant, 's-Hertogenbosch, 1923.
Anoniem,
'Kerkorgel Breda', *Het Maandblad van de Vereeniging van kerkvoogdijen in de Nederlandsche Hervormde Kerk* (1938), 144.
Anoniem,
'Breda', *Het Maandblad van de Vereeniging van kerkvoogdijen in de Nederlandsche Hervormde Kerk* (1956), 2342.
Anoniem,
'In Breda's Grote Kerk. Stenen hoofdgetuige van onze vrijheidsgeschiedenis hersteld na een halve eeuw breken en bouwen', *Het Maandblad van de Vereeniging van kerkvoogdijen in de Nederlandsche Hervormde Kerk* (1956), 2422-2425 (overgenomen uit *Algemeen Handelsblad*, 21 april 1956).

Anoniem,
De Bredasche Courant (5 december 1958).
Anoniem,
Keuze uit de aanwinsten, *Bulletin van het Rijksmuseum*, 31(1983), 124-127.
Anoniem,
Decoratie in Nederland in de 16de eeuw, 's-Gravenhage, 1986.
Anoniem,
Onze-Lieve-Vrouwekerk Aarschot, z.p., z.j. (na 1987).
Anspach, J. (red.),
De Navorscher: een middel tot gedachtenwisseling en letterkundig verkeer, 31(1881), 55.
Appuhn, H.,
Der Fund vom Nonnenchor, Kloster Wienhausen, dl. 4, Wienhausen, 1973.
Appuhn, H.,
Einfürung in die Ikonographie der mittelalterischen Kunst in Deutschland, Darmstadt, 1991.
Ariès, Ph.,
Images de l'homme devant la mort, Parijs, 1983.
Ariès, Ph.,
Images of Man and Death, Cambridge (Mass.)/Londen, 1985.
Asperen de Boer, J.R.J. & M. Faries,
'Research during the *Jan van Scorel in Utrecht* exhibition: a report', *Simiolus*, 9(1977)3, 169-182.
Asselbergs, F.e.a.,
tent.cat. *Johannes Jelgerhuis Rzn. acteur-schilder 1770-1836*, Nijmegen/Leiden/Amsterdam, 1969.
Asselbergs, W.J.M.A. & A.P. Huysmans (red.),
Het spel vanden Heilighen Sacramente vander Nyeuwervaert, Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, dl. 14, Zwolle, 1955.
Aug. C.J., (comm.),
St. Catharinadal. Schets ener geschiedenis van het oudste klooster in Nederland, Breda, 1947.
Aura, V. van der,
'Eenige bijzonderheden aangaande den toren en de kerk van Breda', *Geschiedkundige bijdragen betreffende het Norbertinessenklooster van St. Catharinadal der abdij van Tongerloo*, Oosterhout, 1894, 101-107.
Baarsen, R.J. & W. Halsema-Kubes, (e.a.),
Kunst voor de Beeldenstorm, Noordnederlandse kunst 1525-1580, Rijksmuseum te Amsterdam, dl. 1, Den Haag, 1986.
Backer van Leuven, J.E.G.,
'Grafschriften te Breda met genealogische gegevens', *De Navorscher* 31 (1881), 51-55; 98-108; 161-174; 236-247; 289-297; 331-338 en 403-409 en 32(1882), 56-58.
Backx, J.Ph.,
'Aanteekeningen uit de rekeningen der kerkmeesters van de Groote Kerk te Breda', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 14(1907), 287-289.
Bakker, B.,
'Wandelingen met Gerrit Lamberts in en om Amsterdam', *Voor Nederland bewaard. De verzamelingen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap in het Rijksmuseum*, Leids Kunsthistorisch Jaarboek, dl. 10, Baarn, 1995, 257-264.
Bakker, C.D. & E.C.M. Prins,

‘Opschriften van grafzerken in de Groote of Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda’, *De Nederlandsche Leeuw*, 55(1937), 349-358.
Balen, C.L. van,
De blijde inkomst der Renaisssance in de Nederlanden, Leiden, 1930.
Balke, W.,
Rondom het Doopvont, leer en gebruik van de heilige doop in het Nieuwe Testament en in de geschiedenis van de westerse Kerk, 1983.
Bams, M.F.,
‘Over kapellen en koortjes, panden en perken’, *Sint Maarten Bulletin*, 30(1999), 1-16.
Bandmann, G.,
Mittelalterische Architektur als Bedeutungsträger, Berlijn, 1978.
Bardet, C.J.,
‘De Grote of O.L. Vrouwekerk’, *De Bouwrevue*, 1(1956), 51-55.
Bauch, K.,
Das Mittelalterliche Grabbild, Berlijn/New York, 1976.
Baxandall, M.,
Schilderkunst en leefwereld in het quattrocento, Nijmegen, 1986 (vertaling van *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford (1972).
Bedaux, J.B.,
‘From Normal to Supranormal: Observations on Realism and Idealism from a Biological Perspective’, J.B. Bedaux & B. Cooke, *Sociobiology and the Arts*, Amsterdam / Atlanta, 1999, 99-128.
Beermann, V.A.M. & J.L.M. de Lepper,
‘De lotgevallen van de stad’, *Geschiedenis van Breda. II. Aspecten van de Stedelijke Historie 1568-1795*, Schiedam, 1977, 1-86.
Beknopte catalogus
Beknopte catalogus der pleisterafgietsels en andere reproductiën van kunstvoorwerpen in het Rijksmuseum te Amsterdam, Amsterdam, 1915.
Belonje, J.,
Steenen charters, Heemschut-Serie, Amsterdam, 1941.
Belonje, J. & F.A. Greenhill,
‘Some brasses in Germany and The Low Countries (I)-(XII)’, *Transactions of the Monumental Brass Society* (1956)-(1979), 290-296.
Benker, G., Christophorus.
Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, verehrung, Symbol, München, 1975.
Berben, D.,
De collectie bouwfragmenten van de voormalige N.H. Sint-Martinuskerk te Kerkdriel, Nijmegen, 2000 (doctoraalscriptie K.U.N.).
Berg, B. van den,
‘Kerkelijke bouwprojecten van de bouwmeesters uit de Keldermans-familie’, H. Janse, R. Meischke e.a. (red.), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, 's-Gravenhage / Bergen op Zoom, 1987, 65, 73-77.
Bergman, C.L.M. & M.P. Spruit,
‘“Om uwe kluisters te verbreeken...”. Bataafse vrijheid in Breda’, J.G.M.M. Rosendaal & A.W.F.M. van de Sande (red.), *Dansen rond de vrijheidsboom. Revolutionaire cultuur in Brabant en de Franse invasie van 1793*, 's-Hertogenbosch, 1993, 173-190.
Bergmans A. & M. Buyle,
Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen, Brussel, 1994.

Bergmans, A.,
Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw, Leuven, 1998.
Bierens de Haan, D.,
Het houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gotiek en de Renaissance, Den Haag, 1921.
Biezen, J. van,
Het Nederlandse orgel in de Renaissance en de Barok, in het bijzonder de school van Jan van Covelens, Utrecht, 1995.
Biografisch Woordenboek van Nederland, dl. 1, 's-Gravenhage, 1979.
Binski, P.,
Medieval death, ritual and representation, Londen, 1996.
Blanc, P.M. le,
'De restauratie van de muur- en gewelfschilderingen in de St.-Walbugiskerk te Zutphen opnieuw bezien', *Publikatie Stichting Oude Gelders Kerken*, 18(1984), 151-172.
Blanc, P.M. le,
'Apostelen als dragers van het geloof. Iconografische notities bij de muurschilderingen in het koor van de Hervormde kerk te Hengelo (Gld)', F. Kuyvenhoven en B. Treffers (red.), *Nader beschouwd. Een serie kunsthistorische opstellen aangeboden aan Pieter Singelenberg*, Nijmegen, 1986, 19-33.
Blanc, P.M. le,
'De beschildering van het interieur', *Bergen op Zoom. Gebouwd en beschouwd. Studies over stad en stadsbeeld uitgegeven ter gelegenheid van het zevenhonderdjarig bestaan van de heerlijkheid van stad en land van Bergen op Zoom*, Alphen aan de Rijn, 1987, 169-182.
Blanc, P.M. le e.a,
Buurmalsen belicht. Fragmenten uit de historie van kerk en dorp, Buurmalsen, 1991.
Blanc, P.M. le,
Kerk in kleur. De middeleeuwse schilderingen in de St.-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch, 2002.
Blok, D.P., W. Prevenier, D.J. Roorda e.a. (red.),
Algemene geschiedenis der Nederlanden (dl. 4), Haarlem, 1980.
Bloys van Treslong Prins, P.C.,
Genealogische en Heraldische gedenkwaardigheden in en uit de kerken der provincie Noord-Brabant, dl. 1, Utrecht, 1924.
Bolten, D.,
tent.cat. *Koper. Tentoonstelling van kerkelijke geelgieterskunst uit de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden alsmede de collectie Verster*, Museum Het Prinsenhof, Museum van Bijloke, Delft / Gent, 1961.
Bom, J.A.L.,
'De restauratie van het grafmonument voor Engelbrecht II van Nassau te Breda', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, (1958), 215-236.
Boogert, B. van den & J. Kerkhoff,
Maria van Hongarije 1505-1558: koningin tussen keizers en kunstenaars, Zwolle, 1993.
Booij, K. & W. van Ham,
Grafmonumenten in de Grote of Sint-Gertrudiskerk te Bergen op Zoom, Geschiedkundige Kring van Stad en Land Van Bergen op Zoom (Studies uit Bergen op Zoom, dl. 9), Bergen op Zoom, 1993.

Boom, A. van der,
Monumentale glasschilderkunst in Nederland, Den Haag, 1940.
Boon-Corthals, T.,
Schrijvers achterna: een literaire wandeling door Breda, Breda, 1989.
Bos, H.,
'Enige opmerkingen bij de sculptuur van kapitelen en kraagstenen in de Sint Gertrudiskerk', *De Waterschans*, 18(1988)4, 50-53.
Bosch, A.E.R. van den & D.P.M. Graswinckel,
Het oud-archief van 'Het arme weeshuys der kercken ende der stad van Breda', Breda, 1939.
Bouvy, D.P.R.A.,
'Beschilderde sluitstenen en muurschilderingen in de Martinikerk te Groningen', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 60(1966)3/4, 102-103.
Bouwsteenen
Bouwsteenen, Jaarboek der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, 1, 1869-1872.
Boven, M.W. van,
Begraven in en rond de Grote Kerk van Breda, Aalsmeer, 1987.
Bral, G.J.,
'Uitrusting en kunstpatrimonium', J. Robert (red.), *De kathedraal van Sint-Michiel Sint-Goedele*, Tielt, 2000, 142-160.
Brandl, R.,
Imagination des Unsichtbares. 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster, dl. 2 (cat.), Munster, 1993.
Brassine, J.,
'Le tombeau d'Erard de la Marck', *Bulletin de la Société Liégeois*, 17(1947), 85-118.
Braun, J.,
Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik, Freiburg im Breisgau, 1924.
Brekelmans, F.A.,
'Het keurslijf van de Grote Kerk', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 21(1968), 19-33.
Brekelmans, F.A.,
'Bestuur en rechtspraak', *Geschiedenis van Breda, II. Aspecten van de Stedelijke Historie 1568-1795*, Schiedam, 1977, 87-162.
Brekelmans, F.A.,
'De Synagoge te Breda', *Jaarboek van de Geschieden Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 38(1985), 154-166.
Brockett, O.G.,
History of the theatre, Newton, 1987.
Broeckhuysen, A. van,
Beschrijving van Breda, (manuscript), 1738. 's-Hertogenbosch, RANB: Th.F. van Litsenburg en G.C.M. van Dijck, inv. coll. Cuypers van Velthoven, inv.reeks nr 22, nr 508-509 Adam van Broekhuysen; NB niet compleet, 's-Hertogenbosch, 1979: 059.02.
Browe, P.,
Die eucharistischen Wunder des Mittelalters (Breslauer Studien zur historischen Theologie, nieuwe reeks dl. 4), Breslau, 1938.
Browe, P.,
Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, Rome, 1967.
Burger, M.J. & C.A. van Swigchem,

Notitie Grote of O.L. Vrouwekerk in Breda. Geschiedenis van gebruik en inrichting van de ruimte, getypt rapport, ongedateerd (Utrecht, SKKN, ingekomen 20-2-1996).
Burgt, P. van der,
'Kleine wetenswaardigheden over de grote Sint-Christoffel', *Brabants Heem*, 21(1969), 139-146.
Buyle, M. & A. Bergmans,
Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen, Brussel, 1994.
Buyle, M.,
Gotische Archtectuur in België, Tielt, 1997.
Caster, E. van & R. op de Beeck,
De grafkunst in Belgisch Limburg, Maaslandse Monografiën, dl. 4, Assen, 1981.
Catalogue des Tombeaux
'Catalogue des Tombeaux de Gaignières', II, *Gazette des Beaux-Arts*, 118(1993), 28.
Cave, C.J.P.,
Roof bosses in medieval churches. An aspect of gothic sculpture, Cambridge, 1948.
Cerutti, F.F.X.e.a.,
Geschiedenis van Breda: de Middeleeuwen, Tilburg, 1952 (herdruk Schiedam, 1976).
Cerutti, F.F.X.,
'Gegevens over Bredase kunst en kunstenaars in de zestiende eeuw (I)', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 13(1960), 8-48 en (II), 14(1961), 17-45.
Cetedoc Library
Cetedoc Library of Christian Latin Texts on CD-Rom (Turnhout, 1996).
Coelen, P. van der,
De Schrift verbeeld. Oudtestamentische prenten uit renaissance en barok, Nijmegen, 1998.
Cohen, K.,
Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in de the Late Middle Ages and Renaissance, Berkeley/Los Angeles, 1973.
Colinet Ed. & A.D. de Vries Az.,
Kunstvoorwerpen uit vroegere eeuwen, Wegner en Mottu, Amsterdam, 1877.
Coo, Joz. de,
Catalogus 2 Museum Mayer van den Bergh. Beeldhouwkunst, plaketten, antiek, Antwerpen, 1969.
Coppens, C.,
Een Ars moriendi met etsen van Romeyn de Hooghe. Verhaal van een boekillustratie, Brussel, 1995.
Coppens, J.,
'De eerste fotografen in Nederland', *Antiek*, 7(1972/1973), 573-583.
Coppens, J.e.a.,
Het licht van de negentiende eeuw. De komst van de fotografie in de provincie Noord-Brabant, Eindhoven, 1997.
Coppens, M.,
Gothic Choir-stalls in The Netherlands, Amsterdam/Brussel, (z.j.).
Coppens, M. & C. van Goirle,
De koorbanken van Oirschot, Eindhoven, 1941.
Coppens, N.,
'Er woont een dwerg in de wilg', *Desipientia*, 6 (1999), 58-67.
Coppens, Th.,
'Het albasten raadsel', *Vitrine*, (1998)2, 42-46.

Cordfunke, E.H.P.,
Opgravingen in egmond. De abdij van Egmond in historisch-archeologisch perspectief, Zutphen, 1984.
Cordfunke, E.H.P.,
Gravinnen van Holland. Huwelijk en huwelijkspolitiek van de graven uit het Hollandse Huis, Zutphen, 1987.
Corstens, J.F.,
'De toren der Groote Kerk te Breda', *Sinte Geertruydtsbronne*, Bergen op Zoom, 3(1926), 57-61.
Corstens, J.F.,
'Het carillon op den Grooten Toren', *Sinte Geertruydsbronne*, Bergen op Zoom, 3(1926), 95-104, 128-131.
Craandijk, J.,
Wandelingen door Nederland, dl. 5, Haarlem, 1880.
Craandijk, J.,
Wandelingen door Nederland [...] Breda en omstreken, Haarlem, 1886.
Howard, D.,
Devils, monsters and nightmares. An introduction to the grotesque and fantastic in art, Londen [etc.], 1964.
Debergh, N.,
Koorgestoelte in West-Vlaanderen, Tielt/Bussum, 1982.

Dekhuyzen, H.E.,
De Sint Joriskerk te Amerfoort van twaalfhonderd tot heden, Amersfoort, 1969.
Denslagen, W.F.,
Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten, Den Haag/Zeist, 1987.
Denslagen, W.F., J. Querido, A. de Vries en G.W.C. van Wezel, (red.),
De tand des tijds, Restauratievademecum bijdrage 07, 's-Gravenhage, (1988).
Dentener, L., C. van Gulik & F. Kimmel,
tent.cat. *Collecties in groei*, Stedelijk en Bisschoppelijk Museum Breda, (z.p.), 1987.
Devliegher, L.,
De Sint-Salvatorskatedraal te Brugge, Geschiedenis en Architektuur, Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, Tielt, (1980).
Diemer, D.,
'Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen', *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 2(1986), 107-177.
Diemer, P.,
Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste.-Madelaine, Vézelay, Heidelberg, 1975 (diss.).
Dijck, G.C.M. van,
De Bossche optimaten. Geschiedenis van de Illustere Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch, *1318-1973*, Bijdragen tot de Geschiedenis van het Zuiden van Nederland, dl. 27, Tilburg, 1973.
Dijk, H. van,
Vloerzerken in Zeeland. Vloerzerken met persoonsvoorstellingen ca. 1300-1600, 3 dln, Nijmegen, 1989 (doctoraalscriptie Kunsthistorisch Instituut).
Dijk, H. van,
'Met voeten getreden. Een inventaris van grafzerken met een figurale voorstelling in Brabantse kerken', *Brabants Heem*, 47(1995), 66-75.
Dijk, R.F. van, S.A.C. Begeer & T.G.M. Graas,
tent.cat. *Gorcums zilver*, Museum Dit is in Betlehem, Gorinchem, Gorinchem, 1992.
Dolder-de Wit, H. van,
Inventaris van de grafzerken in de Sint Janskerk te Gouda, Gouda, 1984.
Dooren, J.P. van,
'De kerken van de Reformatie', *Geschiedenis van Breda. II. Aspecten van de Stedelijke Historie 1568-1795*, Schiedam, 1977, 213-239.
Doorslaer, G. van,
L'ancienne industrie du cuivre a Malines, Mechelen, 1910-1924.
Doorslaer, G. van,
'L'ancienne industrie du cuivre à Malines', *Bulletin du Cercle Archeologique, Littéraire et Artistique de Malines*, 28(1923), 54-62.
* L'ancienne industrie du cuivre à Malines: 20 (1910) I. Organisation Corporative & Développement Industriel.
20 (1910) II. L'Industrie de la Fonderie des Canons.
22 (1912) III. La Fonderie de Cloches.
27 (1922) IV. La Fonderie du Laition et du Bronze, dl. 1.
28 (1923) IV. La Fonderie du Laition et du Bronze, dl. 2.
29/30 (1924) V. La Batterie du Cuivre.
Dubbe, B., & J. van Deun e.a.,

tent.cat. *Keur van tin uit de havensteden Amsterdam, Antwerpen en Rotterdam*, Museum Willet-Holthuysen, Provinciaal Museum Sterckshof, Museum Boymans-van Beuningen, Amsterdam/Antwerpen/Rotterdam, 1979.
Dudok van Heel, S.A.C.,
'De werkplaatsen van de beeldsnijder Albert Janszn Vinckenbrinck', *Amstelodamum*, 83(1996), 173-177.
Durandus, G.,
Rationale Divinorum Officiorum, I-VIII, 1284 (vertaling, biografie en commentaar in het Frans door Ch. Barthélemy, Parijs, 1854).
Duverger, E.,
'Testament, uitvaart en grafmonument van Maria van Bourgondië', *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 30(1995), 21-69.
Duverger, J., M.J. Onghena & P.K. van Daalen,
Nieuwe gegevens aangaande XVIde eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen. Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 15(1953)2, 20-23.
Ehrenberg, H.,
Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen, Leipzig/Berlijn, 1899.
Eichler, H.,
Die gravierten Grabplatten aus Metall im 14. Jh. Und ihre Vorstufen, Keulen, 1933.
Eichler, H.,
'Flandrische gravierte Metallgrabplatten des XIV. Jahrhunderts', *Jahrbuch des Preussischen Kunstsammlungen*, 54(1933), 199-220.
Eisma, M.,
'Albert Jansz Vinckenbrinck ontwerper en beeldsnijder', *Amstelodamum*, 83(1996), 33-43. 'Naschrift', ibidem, 84(1997), 26-27, 63.
Eliëns, T.M.,
Kunst Nijverheid Kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw, Zutphen, 1990.
Ende, L.H. van den,
'Het orgel in de Grote Kerk Breda', *De Mixtuur*, (1971), 18-23, 34-38, 65-68; (1972), 87-90, 106-109; (1973), 169, 174-178, 218-229; (1974), 310.
Ende, L.H. van den,
Geschiedenis van het orgel in de Grote of Onze Lieve Vrouwe kerk te Breda, Breda, 1989.
Enklaar, D.Th.,
'Naar aanleiding van het Bredasche Sacramentsspel', *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde*, 56(1937), 28-36
Enklaar, D.Th.,
'Portretten van Bredasche Nassau's en hun gevolg', *Oud Holland* 56(1939), 139-144.
Erftemeijer, J.,
'Kraag- en sluitstenen in de Sint-Maartenskerk te Zaltbommel', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, (1987)2, 71-78.
Esmeijer, A.C. & S.H. Levie, inleiding door G.J. Hoogewerff,
tent.cat. *Jan van Scorel*, Centraal Museum, Utrecht, 1955.
Ewerbeck, F.,
Die Renaissance in Belgien und Holland, dl. 1, Breda, Antwerpen, Dordrecht, Antwerpen (Architektur), Mechelen, Ypern, Den Haag, Leipzig, 1884/1888, 2 dln, 2e dr., 1891.
Ex, N. & F. Scholten,

De prins en De Keyser, restauratie en geschiedenis van het grafmonument voor Willem van Oranje, Bussum, 2001.
Eynde, G. van den & Th. de Jong,
‘De inhoud van de grafkelder’, G. van den Eynde, F. de Roode (red.), *Het onderzoek van de grafkelder onder het Nassaumonument in de Grote of O.L.V. Kerk te Breda*, Archeologie en Bouwhistorie, interne rapporten Gemeente Breda, Breda, (1996)32, 25-37.
Fagot, D.,
‘Enkele documenten over de beiaard van Tienen’, *Tijdschrift voor Geschiedkundige en Folklorische opzoekingen*, 142, (Brussel, 1959).
Faries, M.,
Jan van Scorel, his Style and its Historical Context, Bryn Mawr College (diss.), 1972.
Faries, M.,
‘Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography’, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Zwolle, 1975.
Fehrmann, C.N.,
De Kamper Klokgieters, Kampen, 1967.
Filedt Kok, J.P., W. Halsema-Kubes, W.Th. Kloek (red.),
tent.cat. *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, (Rijksmuseum Amsterdam), Den Haag, 1986.
Fischer, P.M.,
‘Herman Hollanders, muziekmeester aan de Lieve Vrouwekerk te Breda 1627-1637’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 48(1995), 97-112.
Fitchen, J.,
The construction of gothic cathedrals. A study of medieval vault erection, Oxford, 1961.
Fleige, K.,
Kirchenkunst, Kapitellsymbolik und profane Bauten, ausgewählte Aufsätze zur Bau- und Kunstgeschichte Hildesheim und seiner Umgebung, (Schriftreihe des Stadtarchivs und der Stadtbibliothek Hildesheim, 24), Hildesheim, 1993.
Forsyth, W.H.,
Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Cambridge/Massachusetts, 1970.
Fox-Davies, A.C.,
A complete guide to heraldry, Londen, 1969 (bewerkt door J.P. Brooke-Little).
Frankl, P.,
The gothic. literary sources and interpretations through eight countries, Princeton (N.J.), 1983.
Franssens, M.,
‘De basiliek van Halle’, *Vlaamse toeristische biblioteek. Maandschrift*, Antwerpen, 26(1964).
Franssens, M.,
Brabant en Halle in het panorama van de late hooggotiek in Westeuropa. Op de drempel van de laatgotiek in Westeuropa, (diss.), Halle, 1985.
Frederiks, J.A.e.a.,
De oude kerkelijke kunst in Nederland. Gedenkboek van de nationale tentoonstelling te 's-Hertogenbosch in 1913, 's-Hertogenbosch, 1914.
Fremery, F. de,
‘De kapitelen in het koor van de oude Sint Vituskerk te Naarden’, *Westerheem*, 14(1965), 15-19, 97-101.
Frère, J.C.,
Vlaamse Primitieven, Hedel, 2001.

Friedländer, M.J.,
Die altniederländische Malerei. Pieter Coeck, Jan van Scorel, Leiden, 1935.
Friedländer, M.J.,
Early Netherlandish Painting, dl. 12: *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leiden/Brussel, 1975.
Friedrichs, A.,
Een onderzoek naar persbrocaat op steen. Het persbrocaat in de Grote of Onze Lieve Vrouwe kerk te Breda en de Pieterskerk te Leiden, SRAL Maastricht, Maastricht, 1979.
Friedrichs, A.A.H.,
'De verfdwarsdoorsnede bij het onderzoek van de historische binnenruimte. "Persbrokaat" op steen', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 99(2000)5, 166-172.
Frijters, J.,
De Grote Kerk van Breda. Ontmoetingsplaats, *oriëntatiepunt en centrum van geestelijk leven*, Zutphen, 1998.
Fritz, J.M.,
Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München, 1982.

Galland, G.,
Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus, Frankfurt am Main, 1890.
Garde, J.M.W. van de,
Het kapittel van de Grote en Onze Lieve Vrouwekerk te Breda van 1303-1648, Breda, 1991 (2de druk 1992).
Garde, J.M.W. van de & B. Massop,
Grote of O.L.V.kerk. Zerkenregistratie, (documentatie met foto's), Breda 1996-1997.
Gardner, J.,
'Altars, altarpieces, and art history: legislation and usage', E. Borsook & F. Superbi Gioffredi (red.), *Italian altarpieces 1250-1550. Function and design*, Oxford, 1994, 5-19.
Garms, J.e.a.,
'Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium von 13. bis 15. Jahrhundert. I. Band: Die Grabplatten und Tafeln', *Publikationen des Österreichischen Kulturinstituts in Rom*, Rome/Wenen, 1981.
Gelder, J.G. van,
'Een aanvulling in margine', *Oudheidkundig Jaarboek* (KNOB) (1939), 9-11.
Gent, J. van,
'De tijd van de koningen en de profeten', C. Tümpel e.a., *Het Oude testament in de Gouden Eeuw*, Zwolle, 1991.
Gids 1902
Gids bij het bezoek der Groote- of Lieve Vrouwenkerk te Breda, Koninklijke Boek- en Steendrukkerij Corns. Immig & Zoon, Rotterdam, 1902.
Gierveld, A.J.,
Het Nederlandse huisorgel in de 17de en 18de eeuw, Utrecht, 1977.
Giesel, H.,
Studien zur Symbolik der Musikinstrumenten im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche, Regensburg, 1978.
Goethem, H. van,
Fotografie en realisme in de 19e eeuw. Antwerpen: de oudste foto's, Antwerpen, 1999.
Goor, Th.E. van,
Beschryving der Stadt en Lande van Breda, behelzende [...], Den Haag, 1744 (verkleinde herdruk 1963).
Goosen, L.,
Van Abraham tot Zacharia. Thema's uit het Oude Testament in religie, beeldende kunst, literatuur, muziek en theater, Nijmegen, 1993.
Gooskens, F.,
'De kanunniken verbonden aan de collegiale kerk te Breda, 1303-1504', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom*', 34(1981), 4-83.
Gooskens, F.A., M.W. van Boven e.a. (red.),
Ach Lieve Tijd. Acht eeuwen Breda, de Bredanaars en hun ziel en zaligheid, Zwolle, 1985.
Gooskens, F.,
Het Jaargetijdenregister van het Begijnhof te Breda, Breda, 1992.
Goossens A. & J. Dekker-Peek,
Inventarisatie Grafzerken Grote Kerk, (manuscript), 1988.

Goossens, A.M. & J. Dekker-Peek,
De grafzerken in de Grote of Onze Lieve Vrouwekerk te Breda, Heemkundige Kring Breda, Breda, 1994.
Goossens, A.M.,
'Muurschilderingen van de boodschap van de engel Gabriël in de Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda', *Engelbrecht van Nassau*, 15(1996)3, 162-164.
Graas, T.G.M.,
'Protestants kerkzilver in Noord-Brabant', P.M. le Blanc (red.), *Kerkelijk zilver. Negen opstellen over kerkelijke zilversmeedkunst*, Den Haag/Utrecht, 1992, 66-92.
Graas, T.,
'Het protestantse verleden van de Sint Jan. Inrichting en inventaris van de Bossche "Groote Kerk" van 1629-1810', *Ziel en zaligheid in Noord-Brabant. Vijfde verzameling bijdragen van de Vereniging voor de Nederlandse kerkgeschiedenis*, 1993, 230-258.
Graas, T.,
'Koperen lezenaars in protestantse kerken. Een onderzoek naar zeventiende- en achttiendeeeuwse geelgieters in Nederland', *Lood om oud ijzer. Koper, tin en ijzer in Nederlandse kerken*, Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland, dl 4, 1998, 121-221.
Graas, T.,
'Tin in Nederlandse kerken', *De Tinkoerier. Mededelingenblad Nederlandse Tin Vereniging*, 6(1998)2, 20-32.
Gramaye, J.-B.,
'Auctae Antiquitatibus Bredanis', *Antiquitates Belgicae Emendatiores nunc primum editis*, Leuven/Brussel, 1708.
Greenhill, F.,
Incised effigial slabs. A study of engraved stone memorials in Latin Christendom, c. 1100 to c. 1700, 2 dln, Londen, 1976.
Grieten, S., Bungeneers, J. (red.),
De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen. Kunstpatrimonuium van het ancien Régime, Inventaris van het Kunstpatriomonium van de provincie Antwerpen, dl. 3, Turnhout, 1996.
Groenveld, S., J.J.H. Dekker, Th.R.M. Willemse, J. Dane (eindred.),
Wezen en boefjes. Zes eeuwen zorg in wees- en kinderhuizen, Hilversum, 1997.
Groot, A. de,
'Beelden in de Dom van Utrecht in de zestiende eeuw', R. Falkenburg, D. Meyers (red.), *Beelden in de late Middeleeuwen en Renaissance/Late gothic and renaissance sculpture in the Netherlands*, Kunsthistorisch Jaarboek, dl. 45, Zwolle, 1994, 39-96.
Grosser, D.,
'Holzanatomische Untersuchungsverfahren an kunstgeschichtlichen, kulturgeschichtlichen und archäologischen Objekten', *Maltechnik/Restauro* 80(1974), 68-86.
Grosveld, J.F., W. Klinkert & J.P. Meeuwisse (red.),
tent.cat. *Het turfschip van Breda 1590-1990*, Breda's Museum, Breda, 1990.
Grote, R.J., K. van der Ploeg, (red),
Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen, Venster op het verleden, Opstellen, Groningen, 2001.
Gutberlet, H.,

Die Himmelfahrt Christi in der Bildenden Kunst von den Anfängen bis ins Hohe Mittelalter. Versuch zur Geistesgeschichtlichen Erfassung einer ikonographischen Frage, Straatsburg/Leipzig/Zürich, 1934.
Haakma Wagenaar, W.,
Grote Kerk Breda: restauratie en onderhoud van de schilderingen, typoscript. Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap, Amsterdam, september 1991.
Haakma Wagenaar, W.,
'De schilderingen en hun plaats in het gebouw', A.J.J. Mekking (red.), *De Grote of Lebuïnuskerk te Deventer. De 'Dom' van het Oversticht veelzijdig bekeken*, Clavis kunsthistorische monografieën, dl. 11, Zutphen, 1992, 128-159.
Haaren, H. van,
'Uit de Grote Kerk te Breda: De graftombe van Engelbrecht II van Nassau', *Openbaar kunstbezit*, 10(1966), 66a-66b, afb. 66-67(1/5).
Haastert, J. van,
Cornelis Jacobus van Oeckelen, kunstwerker, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1980.
Haastert, J. van (red.),
Repertorium op de verslagen over de jaren 1910-1964, *vervaardigd door de architecten J. van Nieukerken*, *M.A. van Nieukerken en Ir. J. de Wilde in opdracht van de commissie voor de restauratie van de Grote of Onze Lieve Vrouwekerk te Breda*, typoscript, Breda, 1986.
Hall, J.,
Dictionary of subjects and symbols in Art, London, 1974.
Hall, J.,
Hall's iconografisch Handboek. Onderwerpen, *symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden, 1979/1993 (Th. Veenhof vertaling van *Dictionary of subjects and symbols in art*, Londen, 1974, en aangevuld door I.M. Veldman en L.D. Couprie).
Hallema, A.,
Geschiedenis der Ned. Herv. gemeente te Ginneken vanaf de 16de eeuw tot heden, Breda, 1940.
Hallema, A.,
'Schilders te Breda, XVIe Eeuw. Enkele archivalische sprokkels uit het Bredasche Gemeente-Archief', *Oud-Holland*, 59(1942), 117.
Hallema, A.,
'De wording van het Gereformeerd Burgerweeshuis te Breda (1603-1606)', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 9(1956), 65-92.
Hammen, J. van der,
'Oorkonden betreffende het geslacht Renesse. A. Testament van heer Jan van Renesse, Drossaard van Breda, 14 mei 1561', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 26(1919), 61-71.
Hammer, K.E.,
Sakrale Wandmalerei in Dänemark und Norddeutschland im ausgehenden Mittelalter, Hamburg, 1990.
Harderwijk, C. van,
'Klanken uit het Zuiden. De Groote Ned. Hervormde Kerk te Breda', *Het Maandblad van de Vereeniging van kerkvoogdijen in de Nederlandsche Hervormde Kerk*, (1936), 167-171.
Hartog, E. den,
'Een kapiteel met de "Val der engelen" in Maastricht', *Publications de la société Historique et archéologique dans le Limbourg*, 126(1990), 5-21.
Hartog, E. den,

‘Het schip der moraal. De kapitelen in het schip en de zijbeuken van de oude Sint-Servaaskerk te Maastricht’, *De Maasgouw*, 114(1995)4, 211-236.
Haslinghuis E.J.,
Bouwkundige termen, Houten/Zaventem, 1986.
Haslinghuis E.J. & C.J.A.C. Peeters,
De Dom van Utrecht, De Nederlandse monumenten van Geschiedenis en Kunst, Geïllustreerde Beschrijving, De provincie Utrecht, 's-Gravenhage, 1965.
Hasselt, R.J.G.M. van,
‘Plaatsbeschrijving van Roosendaal en Nispen’, *De Ghulden Roos*, 25(1965), 15-48.
Hedicke, R.,
Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert, Berlijn, 1913.
Heiden, P.C. van der,
Grote Kerk Breda. Rapport van het onderzoek naar de onderhoudsgeschiedenis van zeven epitafen en een grafmonument, P.C. van der Heiden, Bureau voor Bouwhistorisch Onderzoek Den Haag, (typoscript in bibliotheek RDMZ), 1996.
Heinz-Mohr, G.,
Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Dusseldorp/Keulen, 1981.

Helbig, J.,
Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique: Province d'Anvers et Flandres, Brussel, 1968.
Helmus, L.M.,
'Drie contracten met zilversmeden', A.M. Koldeweij (red.), *In Buscoducis Bijdragen. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance*, Maarssen/'s-Gravenhage, 1990.
Helmus, L.M.,
'Het Sacramentsretabel van Breda' *Rondom het Sacrament van Niervaart. Een Breda's mirakelspel kritisch bekeken*, Breda, 1994, 63-70.
Helten, L.,
'Kathedralen für Bürger', Clavis kunsthistorische monografieën, dl. 13, Amsterdam, 1994, 83.
Hermans, C.R.,
Geschiedkundig Mengelwerk over de provincie Noord-Braband, dl. 2, 's-Hertogenbosch, 1841.
Hermans, C.R.,
'Geschiedenis der rederijkers in Noordbraband. Eerste stuk, *Bijdragen tot de Geschiedenis*, *Oudheden, Letteren, Statistiek en Beeldende Kunsten der Provincie Noord-Braband*, 's-Hertogenbosch', dl. 1, 1845 en dl. 2, 1867.
Herwaarden, J. van,
'Geloof en geloofsuitingen in de veertiende en vijftiende eeuw. Eucharistie en lijden van Jezus', J.D. Janssens (red.), *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij. De Nederlanden van de 12e tot de 15e eeuw*. Handelingen van het wetenschappelijk colloquium te Brussel, 21-24 oktober 1981, Brussel 1982, 175-207.
Heuvel, Ch. van den,
'De Architectura (1599) van Charles de Beste, een onbekend architectuurtractaat van een Brugs bouwmeester', *Handeleingen van het Genootschap voor geschiedenis gesticht onder de benaming 'Société d'Emulation' te Brugge*, 131(1994)1/3, 65-93.
Heybroek, J.F. (e.a.),
Met Huygens op reis, Zutphen, 1983.
Hilkhuijsen, J.W.L.,
Jan Schouten (1852-1937) oprichter van het atelier van gebrand glas 't Prinsenhof (1891-1951), tent.cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, 1989.
Hoedemaker, Ph.J.,
Gisberti Voetii. Tractatus selecti de Politica ecclesiastica. Series secunda, Amsterdam, 1886.
Hogenstijn, C.M.,
De Torenmuziek van Deventer, Deventer, 1983.
Holleman, F.A.,
Dirk van Assendelft, schout van Breda, en de zijnen, Zutphen, 1953 (herdruk 1966).
Holleman, F.A.,
Neerland's vorstenhuis en de Grote Kerk te Breda. Redevoering, op 9 juni 1956 ter gelegenheid van de weder-ingebruikneming van voormelde, nagenoeg geheel gerestaureerde kerk. Thans in het licht gegeven met aantekeningen en een tiental illustraties, Zutphen, tweede, vermeerderde druk, 1966.
Hollstein, F.W.H.,
Dutch and Flemish Etchings and Woodcuts 1400-1700, Amsterdam, 1949 e.v.

Hoogewerff, G.J.,
‘Jan van Scorel, zijn leven en persoonlijkheid’, *Onze Eeuw*, 15(1915)2, 209-243, 394-432.
Hoogewerff, G.J.,
Jan van Scorel peintre de la renaissance hollandaise, Den Haag, 1923.
Hoogewerff, G.J.,
Jan van Scorel en zijn navolgers en geestverwanten, Den Haag, 1941.
Hoogewerff, G.J.,
De Noord-Nederlandsche schilderkunst, 5 dln., 's-Gravenhage 1936-1941.
Hoos, H.,
tent.cat. *Kerzenleuchter aus acht Jahrhunderten*, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, 1987.
Hooydonk, J.H. van,
‘Middeleeuwse straten in Breda 1350-1550. Deel I: Catharinastraat’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 46(1993), 64-120.
Hooydonk, J.H. van,
Graaf Hendrik III van Nassau-Breda en zijn stad 1504-1538, publikatiereeks Gemeentearchief Breda, Studies 10, Breda, 1995.
Hooydonk, J.H. van,
Bronnenonderzoek: Grote Kerk [te Breda], typoscript (Breda, 1995), (doc. RDMZ).
Horste, K.,
Cloister design and monastic reform in Toulouse. The romanesque sculpture of La Daurade, Oxford, 1992.
Hout, G. van den & E. Langendijk,
Louis Royer 1793-1868, een Vlaams beeldhouwer in Amsterdam, Amsterdam, 1994.
Houwing, J.H.H.,
‘René van Chalon, eerste Prins van Oranje-Nassau’, *Dagblad van Noord Brabant* (19 februari 1938).
Höver, O.,
Das Eisenwerk. Die Kunstformen des Schmiedeeisens vom Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlijn, 1927.
Hugo, Hermannus,
Obsidio Bredana, Antwerpen, 1626.
Huisinga, I. & R. Wols,
De Oude Kerk te Etten. Van kerk tot raadzaal, Utrecht, 1986.
Huizinga, J.,
Herfsttij der Middeleeuwen, Haarlem, 1919.
Hüsken, W.N.M.,
‘1391-1392 In Dendermonde wordt in de Paasdagen een Verrijzenisspel gespeeld. Kerkelijk drama in de volkstaal’, R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 1996, 24-29.
Huysmans, A.P.,
Geschiedenis van het H. Sacrament van Niervaart, Ginneken, 1933.
Huysmans, A.P.,
‘Het H. Sacrament van Niervaart 2’, *Sancta Maria*, 17(1940)21, 163-165.
Huysmans, A.P.,
‘Het H. Sacrament van Niervaart. Iets over de kerk, waarheen het H. Sacrament werd overgebracht’, *Sancta Maria*, 17(1940)23, 181-182.
Huysmans, A.P.,
‘Het H. Sacrament van Niervaart’ (vervolg), *Sancta Maria*, 17(1940)24, 187-189.

Huysmans, A.P.,
‘Het H. Sacrament van Niervaart, 8. Breda, stad van het H. Sacrament’, *Sancta Maria*, 17(1940)26, 203-204.
Huysmans, A.P.,
‘Het H. Sacrament van Niervaart, 9. Hervorming en tachtigjarige oorlog over Breda’, *Sancta Maria*, 17(1940)27, 211-212.
Huysmans, A.P.,
‘Het H. Sacrament van Niervaart’, *Sancta Maria*, 17(1940)29, 229.
Huysmans, A.P.,
‘Het H. Sacrament van Niervaart. Herleefde godsdienstvrijheid’, *Sancta Maria*, 17(1940)30, 236-238.
Huysmans, A.e.a.,
Cornelis Floris 1514-1575 beeldhouwer, architect, *ontwerper*, Brussel, 1996.
IJsseling, J.M.F.,
‘De Grote of Onze Lieve Vrouwekerk te Breda. Aantekeningen over de bouwgeschiedenis’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 21(1968), 1-18.
IJsseling, J.M.F.,
‘De restauraties van kerk en toren van Breda’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 21(1968), 34-47.
IJsseling, J.M.F.,
De Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda, Amstelveen, 1984.
IJsseling, J.M.F., T. van Miert & F. Wetzels (red.),
Rondom het Sacrament van Niervaart. Een Breda's mirakelspel kritisch bekeken, (Bredase letteren 4), Breda, 1994.
Inventarisatie Stichting
Inventarisatie Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland, ‘Hervormde kerk Geertruidenberg’; ‘Grote of O.L. Vrouwekerk Breda’; ‘Nederlandse Hervormde Kerk Drimmelen’ (typoscript met foto's), Utrecht, 1982.
Inventariscatalogus
Inventariscatalogus van de oude schilderkunst, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 1984.
Jaargetijdenregister
‘Jaargetijdenregister van het Begijnhof te Breda, 1500-1626’, *Publicatiereeks Archiefdienst Breda*, dl. 5, Breda, (z.jr.).
Jager, Th. de,
‘De Roovere's lof van den heleghen sacramente’, *Roeping* 2(1923/24)2, 278-292.
Janse, H.,
Kleurig glas in monumenten. Conservering van gebrandschilderd glas, Den Haag, 1985.
Janse H. & D. de Vries,
Werk en merk van de steenhouwer, Zwolle/Zeist, 1991.
Jas, E.,
‘Grepen uit drie eeuwen Breda's muziekleven; Herman Hollanders’, *Engelbrecht van Nassau*. (1985)4, 25-28.
Jeltes, H.F.M.,
Uit het leven van een kunstenaarspaar. Brieven, Amsterdam, 1910.
Jensma, Th.W.,
De Grote of Onze Lieve Vrouwekerk van Dordrecht. Koor en kapittel, Dordrecht, 1983.
Jespers, F.,

Brabants orgelbezit: een inventarisatie van Brabantse orgels, 's-Hertogenbosch, 1975.
Jespers, F.
Repertorium van orgels en orgelmakers in Noord-Brabant tot omstreeks 1900, 's-Hertogenbosch, 1983.
Jespers, F.
'Sieur Jacobus Zeemans', *d'Hûskes*, Etten-Leur, 13(1992)23.
Jong, J. de,
Handboek der kerkgeschiedenis, dl. 2, Utrecht/Nijmegen/Antwerpen, 1947.
Jong, M. de & I. de Groot,
Ornamentprenten in het Rijksprentenkabiet. I, 15de & 16de eeuw, 's-Gravenhage, 1988.
Jongepier, J. (eindred.),
Het historische orgel in Nederland 1769-1790, Wormer, 1999.
Joseph, S.F. & T. Schwilden,
Edmond Fierlants 1819-1869, Photographies d'art et d'architecture, Charleroi, 1988.
Journal 1677
Journal des voyages de Monsieur De Monconys, Paris, 1677, 126 (1663, Breda).

Journal 1786
Journal de mon voyage en Hollande avec Monsieur de Montemart, 1786.
Juten, G.C.A.,
'Een merkwaardig grafmonument', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 9(1902), 296-307.
Juten, G.C.A.,
'Onuitgegeven oorkonden der Heeren van Breda', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 15(1908).
Juten, G.C.A.,
Cartularium van het Begijnhof te Breda ('s-Hertogenbosch, 1910).
Juten, G.C.A.,
'Het H. Sacrament van de Nieuwervaart' I, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 24(1917), 25-37.
Juten, G.C.A.,
'Het H. Sacrament van de Nieuwervaart' IV, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 25(1918), 206-212.
Juten, G.C.A.,
'Consilium Beke', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 26(1919) t/m 30(1923).
Juten, G.C.A.,
'Lenaert Janszoon, kerkschilder te Breda', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 35(1928), 214-218.
Juten, G.C.A.,
'Graveur en predikant', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 36(1929), 188-192.
Juten, G.C.A.,
'Oude klokken in de O.L. Vr. kerk te Breda', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 37(1930), 88-91.
Juten, G.C.A.,
'De kerk van Breda', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 44(1937), 113-117.
Juten, G.C.A.,
'De kerk te Niervaart', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 50(1943), 140-143.
Kalf, J.,
De monumenten in de voormalige Baronie van Breda, De Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst, Geïllustreerde Beschrijving, dl. 1: de provincie Noordbrabant. Eerste stuk, Utrecht, 1912.
Kalf, J., en J.A. Frederiks,
Nationale tentoonstelling van oude kerkelijke kunst, Voormalige manege, 's-Hertogenbosch, 1913.
Kalf, J.
'Pre-advies over de restauratie der Groote Kerk te Breda', *Notulen van de Vergaderingen der Rijkscommissie voor de Monumentenzorg*, (Afdeling voor het behoud en de herstelling), (31 juli 1918), 39-43.
Kamphuis, J.,
'Het bouwhistorisch onderzoek van de grafkelder', G. van den Eynde, F. de Roode (red.), *Het onderzoek van de grafkelder onder het Nassaumonument in de Grote of O.L.V. Kerk te Breda*, Archeologie en Bouwhistorie, interne rapporten Gemeente Breda, dl. 32, Breda, 1996, 17-23.
Kavaler, E.M.,

‘The Jubé of Mons and the Renaissance in the Netherlands’, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1994, dl. 45, Zwolle, 1994, 348-381.
Kavaler, E.M.,
‘Renaissance Gothic in the Netherlands: the uses of ornament’, *The Art Bulletin*, 82(2000)2, 226-251.
Keppel, J.R. van,
‘Het grafmonument van de bouwmeester der Groote Kerk?’, *De Bredanaar* (9 augustus, 1902).
Keppel, J.R. van,
‘Het grafmonument te Breda’, *Bouwwereld*, 1902.
Keppel, J.R. van,
‘De muurschilderingen in de Groote- of Lieve Vrouwekerk te Breda’, *Bulletin Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 5(1903/04), 12-18.
Keppel, J.R. van,
Eenige wetenswaardigheden betreffende de Groote- of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda, uit oude rekeningen medegedeeld, Breda, 1904.
Keppel, J.R. van,
‘Rouw- of wapenborden in de Groote of Lieve Vrouwe kerk te Breda’, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 12(1905), 101-106.
Keppel, J.R. van,
‘De muurschildering van “St. Christophorus” in de Groote Kerk te Breda’, *Bulletin Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 8(1907), 49-54.
Kerckhof, V. van de,
Met passer en penseel, Brussel, 2000.
Kind, R. de,
‘De plaats van de Sint-Gertrudiskerk in het werk van Evert Spoorwater’, W.A. van Ham (red.), *Bergen op Zoom gebouwd en beschouwd. Studies over stad en stadsbeeld uitgegeven [...]*, Bergen op Zoom, 1987, 138-157.
Kirschbaum, Osteneck Von,
‘Mahl, Gastmahl; IV’, kolom 134, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band III, Rome, 1971.
Klinckaert, J.,
Beeldhouwkunst tot 1850, De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht 3, Utrecht, 1997.
Kloek, W.Th., W. Halsema-Kubes & R.J. Baarsen, Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580, (Rijksmuseum Amsterdam) Den Haag, 1986.
Klooster, L.J. van der,
‘De Hofkapel’, R.J. van Pelt (red.) e.a., *Het binnenhof van grafelijke residentie tot regeringscentrum*, Dieren, 1984, 29-40.
Knippenberg, W.H.Th.,
‘Enige zilverwerken en zilversmedenfamilies uit Noord-Brabant’, *Brabants Heem*, 17(1965), 2-8.
Knippenberg, W.H.Th.,
‘Nijmeegse zilversmeden. Willem van Moudick’, *Numaga*, 14(1967), 67.
Knippenberg, W.H.Th.,
‘Brabants zilver’ 4, *Brabantia*, 17(1968), 272-276.
Knippenberg, W.H.Th.,
‘Bredase monstransen uit de 15e en 16e eeuw’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 23(1970), 63-68.
Koldeweij, A.M.,

‘Koperwerk. Over Jan Fierens, geelgieter te Mechelen’, *De Bavo te boek, bij het gereedkomen van de restauratie van de Grote of St.-Bavokerk te Haarlem*, Haarlem, 1985, 150-155.
Koldeweij, A.M. (red.),
De bouwloods van de St.-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch, 1989.
Koldeweij, A.M.
In Buscoducis 1450 1629. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance, Maarsen/'s-Gravenhage, 1990
Koldeweij, A.M. (red.),
In Buscoducis Bijdragen. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance, Maarsen/Den Haag, 1990.
Koldeweij, A.M. (red.),
De koorbanken in de St. Janskathedraal te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch, 1991.
Koldeweij, A.M.,
‘Het “aldersoetste aensicht Christi”’, *Desipientia*, VII/2 (oktober 2000), 14-19.
Koldeweij, A.M., P. Vandenbroeck & B. Vermet,
tent.cat. *Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Gent/Amsterdam, 2001
Korporaal, T.L.,
Als een lelie onder de doornen. Beschrijving van de kerkzegels van de Nederlandse Hervormde Kerk, Zoetermeer, 1996.
Kraus, D. & H. Kraus,
The hidden world of misericords, New York, 1975.
Krause, H.-J.,
‘“Imago ascensionis” und “Himmelloch”. Zum “Bild-”gebrauch in der spätmittelalterischen Liturgie’, F. Möbius & E. Schubert (red.), *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar, 1987.
Kronenberg H.G. & J. Doorenbos,
Bloemen- en plantenencyclopedie, Amsterdam/Brussel, (1975).
Kroonenburg, J.e.a.,
De Grote Kerk van Naarden in historisch perspectief, Naarden, 1984.
Krüger, J.B.,
Kerkelijke Geschiedenis van het bisdom Breda; dat is van het Noord-Brabandsch deel van het voormalig bisdom van Antwerpen (4 dln.), Rosendaal/Bergen op Zoom, 1872-1878, dl. 4.
Krüger, K.,
Corpus der mittelalterlichen Grabdenkmäler in Lübeck, Schleswig, Holstein und Lauenberg (1100-1600), Kieler Historische Studien, dl. 40, Stuttgart, 1999.
Kuile, O. ter,
tent.cat. *Koper & brons, Catalogi van de verzameling kunstnijverheid van het Rijksmuseum te Amsterdam* 1, 's-Gravenhage, 1986.
Kuyck, L.J.,
‘Grafkelders van Breda’, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 2(1895) t/m 10(1903).
Kuyck, L.J.,
‘Uit de rekeningen der Groote Kerk te Breda’, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 5(1918), 125-126.
Kuyck, L.J.,
‘Begraafregisters van Breda’, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 11(1904) t/m 19(1912).
Laarhoven, J. van,

tent.cat. *Bisdom te gast. Kerkelijke kunst uit het Bisschoppelijk Museum van Breda*, Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 1975.
Laarhoven, J. van,
De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie, Nijmegen, 1992.
Laird, M.,
English misericords, s.l., 1986.
Larson, O.K.,
'Ascension images in art and theatre', *Gazette des Beaux Arts*, 54(1959), 161-176.
Leeuwen, W. van,
'Een "stenen landschap". Cuypers' fragmentengebouw bij het Rijksmuseum', *Bouwkunst. Studies in vriendschap voor Kees Peeters*, Amsterdam, 1993.
Leeuwenberg, J.,
Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, Amsterdam, 1973.
Lehr, A.,
Van Paardebel tot Speelklok, Zaltbommel, 1971.
Lehr, A.,
Beiaardkunst in de Lage Landen, Lannoo, 1991.
Lelij, Van der,
(handschrift). Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, Handschrift inv.nr. 130 B 1811.
Lemaire, R.,
'La chronologie de l'église de Hal', *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, 20(1951), 29-56.

Lemmens, G.Th.M.,
'De oude inrichting van de Stevenskerk', *De Stevenskerk. Historische bijdragen bij gelegenheid van de voltooiing der restauratie*, Nijmegen, 1969, 86-129.
Lemmens, G.[Th.M.], & J. Bogaers,
tent.cat. *Nijmeegs zilver*, Nijmeegs museum Commanderie van Sint-Jan; Catalogi van het kunstbezit van de Gemeente Nijmegen, dl. 5, Nijmegen, 1983.
Lepper, J.L.M. de,
Afscheid van Sint-Barbara, Breda, 1968.
Lepper, J.L.M. de,
'De katholieke kerk', *Geschiedenis van Breda. II. Aspecten van de Stedelijke Historie 1568-1795*, Schiedam, 1977, 163-211.
Lepper, J.L.M. de,
'De Grote Kerk betwist (1798-1822)', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 30(1977), 116-160.
Leuschner, J.,
Die Kirche des Mittelalters, Stuttgart, 1972.
Ligtenberg, O.F.M.,
'De grafmonumenten in de Groote Kerk te Breda', *Bulletin der Nederlandschen Oudheidkundige Bond*, 13(1914), 130-144.
Liebergen, L.C.R.M. van,
tent.cat. *Birgitta van Zweden 1303-1373. 600 Jaar kunst en cultuur*, Museum voor religieuze kunst Uden, 1986.
Lier, J. van,
'Een vrome herenmaaltijd te Leuven. Theologische analyse van het Laatste Avondmaal door Dirk Bouts', tent.cat. *Dirk Bouts, een Vlaams primitief te Leuven*, Leuven, 1998, 59-69.
Llewellyn, N.,
Funeral monuments in Post-Reformation England, Cambridge, 2000, 314-325.
Lorenzi, L.
Devils in art. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance, Florence, 1997.
Lucassen-Mackert, Ch.,
'Eine Zeichnung aus dem Atelier von Jan van Scorel und einige andere in Breda neugefundene Zeichnungen', *Oud-Holland*, 99(1985)1, 16-29.
Lüer, H. & M. Creutz,
Geschichte der Metallkunst, Stuttgart, 1904-1909.
Luttervelt, R. van,
'De grafplaat van Willem van Galen in de Grote kerk', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, dl. 14, Zwolle, 1963, 56-60.
Luttervelt, R. van,
'Renaissance-kunst in Breda, vijf studies', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, dl. 14, Zwolle, 1963, 95-98.
Maassen, J.,
'Klokken en Klokkenspelers te Breda, 1501-1724', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 28(1975), 56-94.
Maassen, J.
'Automata, Automatic carillons and their music', *45 Years of Dutch Carillons 1945-1990*, Nederlandse Klokkenspel-Vereniging, 1990, 124-131.
Mak, J.J.,

De gedichten van Anthonis de Roovere, naar alle tot dusver bekende handschriften en oude drukken uitgegeven, Zwolle, 1955.
Mâle, E.,
De Religieuze Kunst van de XIIe tot de XVIIIe eeuw, Utrecht/Brussel, 1949.
Mâle, E.,
The Gothic Image, (z.pl.), 1972.
Mander, K. van,
Het Schilder-Boeck, Haarlem, 1604.
Margry, P.J. & Ch. Caspers (red.),
Bedevaartplaatsen in Nederland. dl. 2, *Provincie Noord-Brabant*, Amsterdam/Hilversum, 1998.
Marius, G.H. & W. Martin,
Johannes Bosboom, 's-Gravenhage, 1917.
Mastenbroek, T. & J.J. Bosman,
De Grote Kerk Maassluis 1639-1989, Maassluis, 1989.
Meer, F. van der,
Christus' oudste Gewaad. Over de oorspronkelijkheid van de oudchristelijke kunst, Baarn, 1989.
Meischke, R.,
'Het architectonisch ontwerp in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen en de zestiende eeuw', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, zesde serie, 5(1952)5, kol. 161-230.
Meischke, R.,
De gothische bouwtraditie, Amersfoort, 1988.
Merkelbach van Enkhuizen, L.,
'Het heilig Kruis te Breda en de kruislegende', *De Schakel*, kerstnummer (1960), 20-28.
Metz, K.,
De Sint Maarten te Zaltbommel; exponent der Nederrijnse of Gelderse gotiek, Zaltbommel, 1979.
Meurs, M.,
'De gipscollectie van het Rijksmuseum: opkomst en verval van een hulpmiddel voor het Nederlandse kunstonderwijs', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 48(2000)3, 201-237 en 50(2002), 264-293.
Meyere, J.A.L. de,
Jan van Scorel 1495-1561. Schilder voor prinsen en prelaten, Utrecht, 1981.
Michels, L.C.,
'Het Spel van den Sacramente vander Nyeuwer vaert', *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, 19(1931), 73-99.
Michels, L.C.,
'Macharius-Maskeroen', *De Nieuwe Taalgids*, 43(1950), 333-335.
Miedema, H. (comm.),
Karel van Mander. The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, 6 dln., Doornspijk, 1994-1999.
Miegroet, H. van,
Gerard David, Antwerpen, 1989.
Mierlo, J. van,
De letterkunde van de middeleeuwen tot omstreeks 1300 (2 dln.), Den Bosch/Brussel, 1939.
Miert, L. van,
'De O.L.V. kerk te Breda', *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 22(1915), 257-259.
Molen, J.R. ter,

‘De loterijprent van Durgerdam. Een overzicht van het Nederlands zilver uit de late zeventiende eeuw in woord en beeld’, *Antiek*, 27(1992/93), 112-132.
Molle, F. van e.a,
tent.cat. *Aspecten van de laatgotiek in Brabant*, Stedelijk Museum Leuven, Leuven, 1971.
Mosmans, J.,
De St. Janskerk te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch, 1931.
Mulder, A.,
‘Het te voorschijn gebrachte grafgesteente in de Lieve Vrouwe- of Groote kerk te Breda’, *Bulletin Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, (1901-1902), 275-283.
Mulder, A.,
‘De ondekte muurschilderingen in de kerk der Nederlands Hervormde Gemeente te Breda’, *Bulletin Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 4(1902-03), 141-145.
Neubecker, O. & J.P. Brooke-Little,
Heraldiek. Bronnen, symbolen en betekenis, Amsterdam/Brussel, 1977.
Neunheuser, B.,
Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit, Freiburg/Basel, 1963.
Nieukerken, M.A. van,
Iets over Kerk-restauratie, Breda, 1933.
Nieukerken, M.A. van,
‘Iets over de Restauratie van de Groote of O.L.V.-Kerk te Breda’, *De Bredasche Courant* (10 maart 1934).
Nieukerken M.A. van & E.Y. Haslinghuis,
‘De Grote of Onze Lieve Vrouwekerk’, F.F.X. Cerutti e.a., *Geschiedenis van Breda. De Middeleeuwen*, Tilburg, 1952.
Nieuwenhoven, H. van,
Klokkenvordering 1942-1943, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zwolle/Zeist, 1998.
Nieuwkoop, J. van, (red.),
Het Historische Orgel in Nederland, Wormer, 1997.
Nieuwkoop, H. van (eindred.),
Het historische orgel in Nederland 1479-1725, Amsterdam, 1997.
Nijkamp, M.J.G.,
Breda en omstreken in woord en beeld. Een gids voor stadgenoot en vreemdeling, zesde geheel omgewerkte druk, Breda, 1934.
Nolet, W. & P.C. Boeren,
Kerkelijke instellingen in de Middeleeuwen, Amsterdam, 1951 (herdruk Amsterdam, 1995).
Oman, C.C.,
‘The Founders of Malines and England, 1460-1560’, *Oud-Holland*, 50(1933)1-6.
Otter, J.,
‘De historische kleur van de St. Jacob’, *De Jacobskerk. Winterswijks mooiste erfstuk*, Winterswijk, 1981.
Overeem, G.A.,
Ongetiteld conditierapport Rijksdienst voor de Monumentenzorg nr MTN 90-90 van 14 graftekens in Grote Kerk Breda, Zeist (typoscript 31-7-1990).
Ozinga, M.D. & R. Meischke,
De gothische kerkelijke bouwkunst, De Schoonheid van ons land, Amsterdam, 1953.
Pama, C.,
Rietstaps Handboek der Heraldiek, Leiden, 1987.
Panofsky, E.,

Tomb sculpture. Its changing aspect from Ancient Egypt to Bernini, Londen, 1964.
Panofsky, E.,
Early Netherlandish painting, its origins and character, New York, 1971.
Panofsky, E.,
Tomb sculpture, Four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini, New York, 1992.
Panofsky, E.,
Iconologische studies. Thema's uit de Oudheid in de kunst van de Renaissance, Nijmegen, 1994 (vertaling van *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of renaissance*, New York (N.Y.), 1962 door C. de Jongh).
Paquay, V.,
'Dynastiek zelfbewustzijn in steen. Herdatering en situering van het Nassau-grafreliëf in de Grote Kerk te Breda', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 40(1987), 1-43.
Paquay, V.,
De Polanengraven in de Grote Kerk van Breda, typoscript 1996.
Paquay, V.,
Pastoors, kapelaans en altaren. Religie en inrichting in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda voor 1590, (herziene editie) Nijmegen, typoscript augustus 1999; idem *Bijlagen: Rekeningen*, Nijmegen, maart 1999.
Paquay, V.,
Hervormden in de Grote Kerk 1590-1625. De eerste generatie en de vroeg-reformatorische inrichting, typoscript 6-1-2001.

Paquay, V.,
'Breda, Bredanaars en de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Religie, devoties en manifestaties voor 1590', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 54(2001), 1-89.
Pedzoldt, L.,
Lexikon der Christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum sj. 5, Freiburg, 1973.
Peeters, C.J.A.C.,
'Het aanzien van de stad', V.A.M. Beerman, (etc.), *Geschiedenis van Breda II. Aspecten van de Stedelijke Historie 1568-1795*, Schiedam 1977, 263-264.
Peeters, C.J.A.C.,
De Sint Janskathedraal te 's-Hertogenbosch, De Nederlandse monumenten van Geschiedenis en Kunst. Geïllustreerde Beschrijving, 's-Gravenhage/Zeist 1985.
Pennings, pater Placidus,
'Het Discours of de kroniek der Heeren van Breda', *Bijdragen en mededelingen van het Historisch Genootschap Utrecht*, 65(1947), 335-371.
Pennings, pater Placidus,
'De religievrede te Breda' 1, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 6(1953), 152-168 en 2, 7(1954), 46-63.
Phaff, H.E.e.a.,
De Bavo te Boek, bij het gereedkomen van de restauratie van de Grote of St.-Bavokerk te Haarlem, Haarlem, 1985.
Placchette
Placchette, Sec. XV-XIX, Brescia 1974 (*Musei Civici di Brescia, Cataloghi*, 1)
Pit, A.,
'De grafmonumenten van Jan van Polanen, te Breda, en van Adolf VI, te Kleef', *Onze Kunst*, (1908), 1-5.
Pit, A.,
Denken en beelden, Amsterdam, 1944.
Plas, M. van der,
Vader Thijm, biografie van een koopman-schrijver, Baarn, 1995.
Ploeg, K. van der,
'Het gat in de hemel van de Der Aa-kerk', *Groninger Kerken*, 18(2001)2, 37-47.
Pol, P. van der,
Breda's Oudste Foto's, Tilburg, 1992.
Pol, P. van der & A. Volz,
'Johannes Bosboom. Inventarisatie en achtergronden van zijn werken met Bredase onderwerpen', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 54(2001), 224-255.
Pouncey, P. & J.A. Gere,
Italian Drawings in the department of prints and drawings in the British Museum, Londen, 1962.
Por, J.,
'Technisch onderzoek van een muurschildering te Breda', *Oud Holland*, 55(1938), 179-189.
Por, J.,
'Een Fresco-schildering in de Groote Kerk te Breda', *Oud-Holland*, 57(1940)5, 229-239.
Por, J.,

‘Gewelfschilderingen in de Princekapel te Breda’, *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 17(1940), 206-213.
Por, J.,
‘Een Merkwaardige Schildering in de Groote Kerk te Breda’, *Oud-Holland*, 60(1943), 37-44.
Procacci, U.,
tent.cat. ‘De fresco-techniek en het afnemen van fresco's van de muur’, *Fresco's uit Florence*, Rijksmuseum Amsterdam 1968/1969, Amsterdam 1968, 13-41.
Réau, L.,
Iconographie de l'art chrétien, II, 1. *Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, Parijs, 1956.
Réau, L.,
Iconographie de l'art chrétien, III, 2. *Iconographie des Saints. G-O*, Parijs, 1958.
Regt, J.W.,
Geschied- en aardrijkskundige beschrijving van den Hoekschen-Waard; benevens eene kadastrale kaart door J.A. Margamant, Zwijndrecht, 1849.
Rehm, G.J.
‘Het vergieten der Bredase klokken in 1626’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 12(1959), 138-142.
Rem, P.,
Het interieur van de Grote Kerk van Dordrecht en van de Laurenskerk van Rotterdam van 1572 tot omstreeks 1625. Bijdrage tot de kennis van het kerkinterieur van de nederduits-gereformeerden in de eerste halve eeuw na de erkenning van hun gezindte als publieke kerk, 1998 (diss.).
Remnant, G.L.,
A catalogue of misericords in Great Britain. With an essay on their iconography, Oxford, 1969.
Rietstap, J.B.,
V & H.V. Rolland's illustrations to the Amorial Général dl. 1-5, Londen, 1967.
Rijen, J.-P. van,
tent.cat. *Groninger keur. Zilver uit Stad en Ommelanden*, Nederlands Goud-, Zilver en Klokkenmuseum Schoonhoven, Groninger Museum, Schoonhoven/Groningen, 1997.
Rijen, J.-P. van,
Zilver en zilversmeden uit de Baronie van Breda, Breda, 2000.
Roberts, A.M.,
‘The chronology and political significance of the tomb of Mary of Burgundy’, *The Art Bulletin*, 71(1989)3, 376-396.
Roest van Limburg, Th.M.,
Het kasteel van Breda. Aanteekeningen betreffende het voormalig prinsenhof te Breda, Schiedam, 1904.
Rogge, C.,
De grafzerkenvloer in de Grote of St. Laurenskerk te Alkmaar, Bureau Monumentenzorg en Archeologie Gemeente Alkmaar, Alkmaar, 1996.
Roggen, D.,
De beeldhouwer Jan Mone, zijn werk en zijn invloed, De Kunst der Nederlanden, dl. 1, 1930-1931.
Roggen, D.,
‘Gentsche beeldhouwkunst der XIVe en de XVe eeuw’, *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 5(1938), 51-74.
Roggen, D. & J. Withof,
‘Cornelis Floris’, *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 8(1942).
Roggen, D.,

‘Gentsche grafplastiek uit de tijd der van Eyck's’, *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 9(1943), 99-125.
Römkens, F.L.M. (red. en samenstelling),
Grote of Onze Lieve Vrouwe Lerk te Breda, Van middeleeuwen naar 21e eeuw, typoscript, Breda april 1993.
Roon, J.P. van,
‘De begrafenis van graaf Hendrik III in 1538 te Breda’, *Engelbrecht van Nassau*, 15(1996)3, 133-140.
Roosen, L.G.W., W.H.Th. Knippenberg e.a.,
tent.cat. *Catalogus van de tentoonstelling Brabants zilver*, Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 1965.
Roy, J. le,
‘Notitia Marchionatus Sacri Romani Imperii. Liber nonus continens districtus Bredanum’, *Het Landt van Breda*, Amsterdam, 1678.
Rüdinger, W.,
Die Gotische Kathedrale. Architektur und Bedeutung, Keulen, 1979.
Ruhe, H.A.M.,
‘Over sacramentsgilden in Brabant en over de venerabele gilde van het heilig sacrament te Hilvarenbeek in het bijzonder’, *Brabants Heem*, 15(1963), 100-118.
Ruyven-Zeman, Z. van,
bespreking van Antoinette Huysmans e.a., *Cornelis Floris 1514-1575 beeldhouwer, architect*, *ontwerper*, Brussel, 1996, *Oud Holland*, 112(1998), 259-272.
Rylands, W.H.,
The Ars Moriendi. A Reproduction of the Copy in the British Museum, Londen, 1881.
Sabbe, M.,
‘Reis der Moretussen door Hollandsch-Brabant in 1668’, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 17(1924), 33-40, 78-84.
Sachs H.e.a.,
Erklärendes Wörterbuch zur Christlichen Kunst, Hanau, [z.jr.].
Salzer, A.,
Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters', Darmstadt, 1967.
Scherft, P.,
‘De geschiedenis van de Bredase brandweer’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 2(1949), 44-85.
Scherft, P.,
‘Het H. Sacrament van mirakel van de Niervaart en de bouw van de Bredase toren’, *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda ‘De Oranjeboom’*, 9(1956), 59-64.
Scherft, P.M., J.M.F. IJsseling e.a.,
De Waalse Kerk te Breda, Amstelveen, 1983.
Schijndel, B.W. van,
‘Van Galen’, *Nederlands Archief Genealogie*, (1948), 128-129.
Schilder, K.,
‘Inventaris van de zerken in de Bovenkerk’, *Kamper Genealogische en Historische Bronnen*, dl. 10, Kampen, 1988.
Schiller, G.,
Ikonographie der christlichen Kunst, IV., 1. *Die Kirche*, Gütersloh, 1976.
Schiller, G.
Ikonographie der christlichen Kunst, IV., 2. *Maria*, Gütersloh, 1980.
Schiphorst, L.,

De kunstwerkplaatsen van architect Cuypers, Roermond, 1995.
Schipper, P. de,
‘Grote kerk retauratie, De engelen kijken omlaag’, *De Stem* (29 juni 1996).
Schneider, H.,
‘Abraham Santvoort. Bredaasch graveur’, *Taxandria. Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, 36(1929), 187-188.
Scott, M.,
A visual history of costume, the fourteenth and fifteenth centuries, London, 1986.
Segala, E. & I. Sciortino,
Domus Aurea, Milaan, 1999.
Sedlmayer, H.,
Die Entstehung der Kathedrale, Graz, 1976.
Sendrey, A.,
Music in ancient Israel, New York, 1969.
Simson, O. von,
The gothic cathedral. Origins of gothic architecture and the medieval concept of order, Kingport (Tenn.), 1965 (*Bollingen Series* 48).
Smeyers, M.,
‘The Living Bread. Dirk Bouts and the Last Supper’, tent.cat. *Dirk Bouts, een Vlaams primitief te Leuven*, Leuven, 1998, 35-58.

Smidt, F. de,
Twee H. Sacramentstorentjes in de Sint-Niklaaskerk te Gent, Brussel, 1971.
Smith, J.C.,
German sculpture of the Later Renaissance c. 1520-1580, *Art in an age of Uncertainty*, Princeton (N.J.), 1994, 176-183.
Smits, C.F.X.,
De grafzerken in de kathedrale Sint. Janskerk te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch, 1912.
Smits, C.F.X.,
'De Grote of Onze Lieve Vrouwekerk van Breda en haar Nassauers-monumenten', *De Katholiek*, 163(1923), 148-150, ibidem '... (vervolg)', 164.
Snoek, G.J.C.,
De eucharistie- en reliekverering in de Middeleeuwen: de middeleeuwse eucharistie-devotie en reliekverering in onderlinge samenhang, Amsterdam, 1989.
Squilbeck, J.,
'Bouwkundige aantekeningen over de Ste. Catharinakerk te Hoogstraten', *Orgaan van Hoogstraten's Oudheidkundige Kring*, 4(1936), 357-367.
Squilbecks, J.,
'Notices sur les artistes de la famille Van Mansdale, dite Keldermans', *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, (1952), 90-137 (1ste dl.), (1953), 99-140 (2de dl.).
Stakenburg, A.J.,
'De Heilige-Kruislegende en de Denensage van Breda', *Handelingen van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant 1944-1947*, 's-Hertogenbosch, 1948, 62-77.
Starkie Gardner, J.,
Ironwork Part 1 From the earliest times to the end of the mediaeval period (herziene uitgave door J.J. Watts), Londen, 1927.
Steenkamp, J.C.P.W.A.,
'Grafzerken in Breda', *De Navorscher*, 65(1916), 430-444.
Steenkamp, J.C.P.W.A. & G. Fuldauer (ed.),
De Navorscher: een middel tot gedachtenwisseling en letterkundig verkeer, z.pl., 1916.
Steenkamp, J.C.P.W.A.,
De grafzerken in de Groote of Onze Lieve Vrouwekerk te Breda, Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noordbrabant, 's-Hertogenbosch, 1923.
Steenkamp, J.C.P.W.A.,
'Grafzerken in de Groote Kerk te Breda', *De Nederlandsche Leeuw*, 55(1937), 195-200.
Steensma, R.,
Kerken wat doe je ermee, Baarn, 1981.
Steensma, R.,
Opdat de ruimten meevieren. Een studie over de spanning tussen liturgie en monumentenzorg bij de herinrichting en het gebruik van monumentale hervormde kerken, Baarn, 1982.
Steppe J.K. (red.),
Wereld van vroomheid en satire. Laat-gotische koorbanken in Vlaanderen, Kasterlee, 1973.

Steyaert, J.W.,
Laat-Gotische Beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden, Gent, 1994.
Stokroos, M.,
Koper in Nederland, het gebruik van koper in de voorbije eeuwen, Den Haag, 1990.
Stolte, B.H.,
'Kerkzilver in Roosendaal', *De Ghulden Roos*, 22(1962), 135-143.
Straeten, E. van der,
La Musique aux Pays-Bas, dl. 5 (Bruxelles, 1880).
Strien, K. van,
Touring the Low Countries, accounts of British travellers, 1660-1720, Amsterdam, 1998.
Strien-Chardonneau, M.M.G. van,
Le Voyage de Hollande. Recits de voyageurs francais dans les Provinces-Unies, 1748-1795, Groningen, 1992.
Stuers, V. de,
'Het in de Groote Kerk te Breda ontdekte graf', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 4(1902-1903)50.
Stuvel, H.J.,
Koorbanken in Nederlandse kerken, Den Haag, 1946.
Suckale, R. & D. Kimpel,
Die Gothische Architektur in Frankreich 1130-1270, München, 1995.
Sweertius, Fr.,
Monumenta sepulcralia et inscriptiones publicae privataeque ducatus Brabantiae, Antwerpen, 1613.
Swigchem, C.A. van, T. Brouwer & W. van Os,
Een huis voor het woord. Het protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900, 's-Gravenhage, 1984.
Swigchem, C.A. van,
Notitie Grote of O.L. Vrouwkerk in Breda. Geschiedenis van gebruik en inrichting van de ruimte (met dank aan de heer J.M.W.v.d. Garde), typoscript, maart 1996.
Tavenor-Perry, J.,
Dinanderie. A History and Description of Medieval art, Work in Copper, Brass and Bronze, London 1910.
Tent.cat.
Tentoonstelling voor kunstindustrie, Amsterdam, 1877.
Tent.cat.
Tentoonstelling van oud koper, Dinant, 1903.
Tent.cat.
Tentoonstelling van oude koperwerken, Middelburg, 1904.
Tent.cat.
Exposition des anciens métiers d'art Malinois, d'art religieux de la province d'Anvers et de folklore local, Mechelen, 1911.
Tent.cat.
Tentoonstelling van oude kerkelijke kunst, 's-Hertogenbosch, 1913.
Tent.cat.
Provincie Antwerpen. Scaldis tentoonstelling. Oude kunst en cultuur, hedendaagse kunst en economie, Antwerpen, 1956.
Tent.cat.
Pronk der Gilden, Historisch Museum De Waag, Amsterdam, 1964.
Tent.cat.
Bisdom te gast. Kerkelijke kunst uit het Bisschoppelijk Museum van Breda, Noordbrabants Museum, Den Bosch, 1975-1976.

Tent.cat.
Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten, technisch onderzoek, Centraal Museum Utrecht / Musée de la Chartreuse Douai, Utrecht/Douai, 1977.
Tent.cat.
Het laatgotisch beeldsnijcentrum Leuven, Stedelijk Museum, Leuven, 1979.
Tent.cat.
Thuis in de late middeleeuwen. Het Nederlands burgerinterieur 1400-1535, Provinciaal Overijssels Museum, Zwolle, 1980.
Tent.cat.
De doopvont van Aert van Tricht. St. Janskathedraal 's-Hertogenbosch, St.-Janskathedraal, 's-Hertogenbosch, 1981.
Tent.cat.
Willem van Oranje 1533-1584, Stedelijk Museum 'Broodhuis', Brussel, 1984.
Tent.cat.
De koorbanken in de St.-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch, St.-Janskathedraal, 's-Hertogenbosch, 1991.
Tent.cat.
Museum te gast, Museum Jacob van Horne, Weert, 1991.
Tent.cat.
Antwerpse retabels 15de-16de eeuw 1, Museum voor religieuze Kunst, Antwerpen, 1993.
Tent.cat.
Fiamminghi a Roma 1508-1608, kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1995.
Tent.cat.
Ruhm und Sinnlichkeit, Innsbrucker Bronzeguss 1500-1650 von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1996.
Tervarent, G. de,
'En marge du catalogue du Prado', *Gazette des beaux-Arts*, (1936), dl. 2, 59-60.
Tervarent, G. de,
Les énigmes de l'art du Moyen-Age, Parijs, 1938-1954 (4 dln), dl. 2, 47-48.
Thieme, U. & F. Becker (red.),
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, dl. 26, Leipzig, 1932.
Thunnissen, H.J.W.,
Gewelven. Hun constructie en toepassing in de historische en hedendaagse bouwkunst, Amsterdam, 1950.
Tieskens, R.W., D.P. Snoep & G.W.C. van Wezel,
Het kleine bouwen, tent.cat. Centraal Museum Utrecht, Zutphen, 1983.
Tijs, R.,
Renaissance- en Barokarchitectuur in België. Vitruvius' erfenis en de ontwikkeling van de bouwkunst in de Zuidelijke Nederlanden van renaissance tot barok, Tielt, 1999.
Timmers, J.J.M.,
Christelijke symboliek en iconografie, Bussum, 1974/1991.
Timmers, J.J.M.,
De Kunst van het Maasland 2, De Gotiek en de Renaissance, Assen, 1980.
Toebak, P.M.,
'Kerkelijk-godsdienstig leven in westelijk Noord-Brabant, 1580-1652. Dekenale visitatieverslagen als bron', *Publicatiereeks Gemeentearchief Breda*, dl. 13, band 1 en 2, 1995.

Tripps, J.,
Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebaüden uns seiner Ausstattung in der Hochund Spätgotik, Berlijn, 1998.
Tummers, H.,
'Laatmiddeleeuwse figurale grafsculptuur in Nederland', R. Falkenburg, e.a. (red.), *Beelden in de late middeleeuwen en renaissance*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, dl. 45, Zwolle, 1994, 240-259.
Tummers, H.,
'Enkele figuratieve grafmonumenten in Gelderland', *Bulletin Stichting Oude Gelderse kerken*, 26(2000), 3-16.
Tummers, H.,
'Moderne Devoten en sculptuur. De beeldenschat van het klooster Soeterbeek', K. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen, 2000.
Tümpel, C.,
'Studien zur Ikonographie der Historiën Rembrandts', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Zwolle, 1969.
Unverfehrt, G.,
Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin, 1980.

Vaart, F.J. van der,
‘Beeldhouwers uit de bouwloods van de Sint-Jan. De sluitstenen’, A.M. Koldeweij (red.), *In Buscoducis Bijdragen. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance*, Maarsen/'s-Gravenhage, 1990, 425-438.
Vandenhoute, J. & G. Van Doorne,
Werken aan de St. Niklaaskerk - Gent, Gent, 1982.
Vaudour, C.,
Musée le Secq des Tournelles Rouen, Rouen, 1981.
Veer, H. de & H.F.R. Hubrechts (red.),
Eigen Haard, Geïllustreerd Volkstijdschrift, Haarlem, (1878).
Vente, M.A.,
‘Het orgel in de Grote of O.L.V.kerk te Breda’, *Het Orgel*, Nederlandse Organisten Vereniging, (1969)65, 153-155, 194-199, 231-233, 237, 241, 341-346.
Velden, H. van der,
Gerard Loyet & Karel de Stoute, Het votiefportret in de Bourgondische Nederlanden, Utrecht, 1997 (diss.).
Verhey, K.,
Doet altijd wijselic, de doot is afgrijselic, een studie naar het transigraf in Nederland, Nijmegen, 1989 (doctoraalscriptie).
Vermeersch, V.,
Grafmonumenten en Brugge voor 1578, 3 dln., Brugge, 1976.
Vermeulen, F.,
‘Nationale tentoonstelling van oude kerkelijke kunst te 's Hertogenbosch’, *Onze kunst*, 12(1913), 109-124.
Vermeulen, F.,
‘Vijftiend'eeuwsche Bredasche monstransen’, *Het Gildeboek. Orgaan van het St. Bernulphus-Gilde*, 7(1924), 33-44.
Vermeulen, F.A.J.,
Handboek tot de geschiedenis van de Nederlandsche bouwkunst, 3 dln., 's-Gravenhage, 1931.
Vermeulen, F.A.J.,
De Bommeler- en Tielerwaard, De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst. Geïllustreerde Beschrijving, 's-Gravenhage, 1932.
Verspaandonk, J.A.J.M.,
‘Het vreemde houten gezelschap’, *Antiek*, 9(1974), 121-140.
Verspaandonk, J.A.J.M.,
Die merkwürdigen Housgenossen der Chorherren, (z.pl.), 1981 (vertaald door H. Weber); overdruk uit *Unser Bocholt*, (1981)4.
Verspaandonk, J.A.J.M.,
Breda, de koorbanken van de Grote of Lieve Vrouwe Kerk, Amsterdam/Alphen aan den Rijn, 1983.
Verspaandonk, J.A.J.M.,
‘De kraagstenen van de stadhuistoren’, *Oud Alkmaar*, 15(1991)1, 3-12.
Viaene, A.,
De historiograaf Jan-Baptist Gramaye. Zijn rondreis in West-Vlaanderen 1608-1612, Brugge, 1972 (overdruk uit *Handelingen van het Genootschap “Société d'Emulation”*, 108(1972)).
Violet-le-Duc, E.,

Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du xie au xvie siècle, dl. 2, Parijs, 1859, dl. 4 (1860).
Vliet, J. van,
Bredaesche Almanac en Chronijck, Chronijck van Breda, Breda, 1664.
Vogelsang, W.,
'Veertiend'eeuwse beeldhouwers in Utrecht en Keulen', *De Kunst der Nederlanden*, 1(1931), 456-463.
Voorloopige lijst,
De Voorlopige Lijst der Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst. Deel X, de provincie Noordbrabant, (Breda voornamelijk gebaseerd op Kalf (1912)), Den Haag, 1931.
Voragine, J. de,
The Golden Legend. Readings on the Saints, 2 dln., Princeton, 1995.
Vos, R. & F. Leeman,
Het nieuwe Ornament, Gids voor de Renaissancearchitectuur en -decoratie in de 16de eeuw in Nederland, Den Haag, 1986.
Vosters, S.A.,
'De geestelijke achtergronden van Mencia de Mendoza, vrouwe van Breda', *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'*, 14(1961), 57-103.
Vries, D. de,
Bouwen in de Late Middeleeuwen. Stedelijke. Architectuur in het voormalige Over- en Nedertricht, Utrecht, 1994 (diss.).
Vries, M.E.A.,
'De decoratie van de kas en de luiken van het grote orgel in de Grote of St.-Laurenskerk te Alkmaar', J. Jongepier e.a., *Glans en glorie van de Grote Kerk. Het interieur van de Alkmaarse Sint Laurens*, Hilversum, 1996.
Vroom, N.R.A.,
'Een onbekende ontwerpteekening voor een gebrandschilderd glas in de St. Lieven Monsterkerk te Zierikzee', *Oud-Holland*, 59(1942), 171-178.
Warncke, C.-P.,
Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650, Berlijn, 1979.
Watkin, D.,
De Westerse architectuur. Een geschiedenis, Nijmegen, 1994 (vertaling van *A history of western architecture*, 1986).
Weissman, A.W.,
'De Lieve Vrouwekerk te Breda', *De Opmerker, bouwkundig weekblad*, (1904)53, 417-420.
Weissman, A.W.,
'Nederlandse kerken, 6: De Lieve Vrouwekerk te Breda', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 18, dl. 36(1908), 376-382.
Werd, G. de,
'Von Utrecht bis Maastricht', tent.cat. *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, 3 dln., Schnütgen-Museum, Keulen, 1978, 109-120.
Wezel, G.W.C. van,
Het paleis van Hendrik III, graaf van Nassau te Breda, De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, Geïllustreerde beschrijving, Zwolle/Zeist, 1999.
White, A.,
'England c. 1560-c. 1660: a hundred years of continental influence', *Church Monuments* 7(1992), 34-74.
Wichmans, A.,
Brabantia Mariana tripartita, Antwerpen, 1632.
Wiel, E. van de,

Ned. Herv. kerk te Waspik, Waspik, 1985.
Wijck, H.,
De grafzerken in de Groote Kerk te Breda, (z.pl.), 1893.
Wildeman, M.G.,
'De resultaten van mijn in 1904 aangevangen onderzoek inzake het Kerkzilver aanwezig bij de Kerkvoogdijen der Ned. Herv. Gemeenten in Nederland (vervolgdelen Kerkzilver Ned. Herv. Gemeenten in Nederland)', *De Wapenheraut* (1908)12, 129-160, 257-288, 289-337.
Wirth, L.,
Het Heilig Kruis en de Denensage te Breda, Bibliotheek van Middelnederlandsche letterkunde, dl. 49, Groningen, 1893.
Wisselaar, K.,
Het schrift van de leken. De muur- en gewelfschilderingen in de Grote of Lieve Vrouwekerk te Breda, (doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam) Amsterdam, 1997.
Wisselaar, K.,
'Het goede en slechte gebed in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda', *Madoc*, 13(1999)3, 164-172.
Witsen Elias, J.S.,
Koorbanken, koorhekken en kansels, Amsterdam, 1946.
Witsen Elias, J.S.,
Het snijwerk aan Nederlandse koorbanken en preekstoelen tot het einde van de XVIe eeuw, Utrecht/Bussum, 1949.
Woudenbergh, I. van,
Het koorgestoelte van Oirschot, (doctoraalscriptie) Nijmegen, 1998.
Wright, Ch.,
Paintings in Dutch Museums. An Index of Oil Paintings in Public Collections in the Netherlands born before 1870, Amsterdam, 1980.
Wurzbach, A. Von,
Niederländisches Künstler-Lexikon, dl. 2, Amsterdam, (z.j.).
W(uyts), L.,
'Halle', *Winkler Prins Encyclopedie van Vlaanderen*, dl. 3, Brussel, 1973, 243-244.
Xavier Smits, C.F.,
'De Lieve Vrouwe Kerk van Breda en hare Nassau's-monumenten', *De Katholiek*, (1923).
Ysendijck, J.J. van & A.W. Weissman,
Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du Xième au XVIIIième siècle, 3 dln. (723 lichtdrukken in 8 portefeuilles), Brussel, 1880-1889.
Yvoy, M.L. van Hangest Baron d',
Grafschriften, rouwborden en kerkglazen in..., handschrift Maximilaan Louis Hangest baron d'Yvoy, (1784). Collectie Den Haag, Koninklijk Nederlandsch Genootschap van Geslacht- en Wapenkunde.
Zanten, M.M. van,
Orgelluiken. Traditie en iconografie, Zutphen, 1999/1.
Zanten, M.M. van,
'De Nederlandse orgelluiken en hun bijbelse historiën', *Het Historische Orgel in Nederland 1769-1790*, Wormer, 1999/2.
Zonneveld, L.,
'Klokkenvordering te Breda', *Beiaardschool Amersfoort*, Amersfoort, (z.jr., ca. 1993).

Registers

Cursief gedrukte cijfers verwijzen naar het nummer van de pagina waar het trefwoord voorkomt in een bijschrift bij een afbeelding.

Register van persoonsnamen

Adama en Schurink 286
Addicks, firma 394
Adelheid van Heinsberg en Blankenberg 215
Adelheid van Vianden 215
Adolf, graaf van Nassau *165*, 214, 215
Adolf VI 87, 174
Adriaen de schuytmaker 230
Adriana van Haastrecht 148
Adriana van Nassau-Merwede 15, 20 147, 148, 174, 189, *189*, 190, 341, *342, 343*
Adrianus VI 238
Aelst, Pieter van 210
Aerdt Ortkens van Nijmegen 267
Aertsen, Nicolaes 358
Agnes van Leiningen 215
Alartsz, Roelandt Bartholomeus 331, *331*, 332
Alberdingk Thijm, J.A. 23, 157, 159
Albrecht, landvoogd 58
Albrecht van Beieren, hertog 173, 454
Albrecht van Pruisen 185
Aleid van Culemborg 179
Alesburg, Sir Thomas 453
Alonso, Infante 454
Alphen, Maria van 366, 417, *417*, 418
Amalia van Solms-Braunfels 384, 409, 410, 420
Andreas August graaf von Pretorius 422, 424, 432, *432*
Anjou, René d' 147
Anjou, Robert d' 453
Anna van Buren, gravin van Egmond en Buren 216, *217*, 373
Anna van Lotharingen 239
Anna van Nassau, bastaarddochter van Maurits 400, *400*
Arendonck, Daniel van 441
Arnold van IJsselstein 173
Asperen de Boer, J.R.J. van 236, 457
Assendelft, Claas van 168
Assendelft, Dirk van 20, 22, 147, 148, 174, 184, 189, *189*, 190, 338, 341, *342*, 343, *343*, 344, 352, 361, 370, 455
Assendelft, familie Van 15, *19*, 183, 358
Assendelft, Gerrit van 183, *183*, 184, 346
Atillius Regulus 180, 279, 280, *283*, 284, 367
Augustinus 50
Aura, V. van der 383

Backer, Joos de 20, 321, 322, 323
Backer van Leuven, J.E.G. 191
Backx, Christiaan 396
Backx, Johan Fransz. 199, 395, *395*, 396
Baden, familie Van 179
Baden, Van; zie:
- Cimburga, markgravin van Baden
- Frederik van Baden, aartsbisschop
- Karel I, markgraaf van Baden
Bajajid II, sultan 154
Bakker, C.D. 192, *200*, 202
Bakker, Johan 429, 430
Bakker, Leenderd, 429, 430
Balmakers, P. 286
Bandmann, G. 66
Barbara van Nassau 231
Bardet, Hans 439
Bartholomeusz., Huybrecht 198
Bätz & Comp., firma J. 444
Bätz, J.H.H. 435
Bautoen, Jan 62, 229
Bays, Piet 230
Beatrix, koningin 377
Beelyaert, Adriaen 196, *196*
Beens, Dingman 198
Beens, Jacobus 366
Beers, Peter van 20, 168, 323, 371
Beerstraten, J.A. *28*, 31, 300, *301*
Beke, Egidius de 13, 422
Bekkers, Adriana 457
Bekkers, Jan 457
Bekkers, Simon 457
Beman, Jan Daniel 429
Berg, B. van den 36
Bergen, Adriaen Jansz. van 417
Bergen, Johan van 417, 418
Bergen, Peter van 417
Bergius, dominee 361
Bernaige, Gosuin van 386, 387
Bernardinus van Siena 55
Bernuy, Ferdinand(o) de 397, *397*, 398
Betten, Cornelis 211
Betten, Jacob 211
Bierens de Haan, D. 317
Bije, Hendrik de 230
Bijlaardt, J. van den 434, 437
Block, Gerrit van der 424, 425, 438
Bloys van Treslong Prins 192
Bohemen, N. van 238, 285, 286, 376, 417, 418, 442, 443
Bom, J.A.L. 284
Bont, Jan de 230
Bonte, Peter de 14, 91, *91*
Boom, A. van der 266, 267
Boot, Jan 230

Borcht, Willem van der 185
Borsten, A. 434, 437, 438
Bosboom, Johannes 182, *378*, 379
Bosch, Jeroen 212, 293, 295
Bosco, Macarius de 229
Boubert, Jan de 195, 331, *331*
Bouquet, Cornelis 429, 430
Brecht, familie Van 15
Brederode, familie Van 179
Brederode, Reynoud van 147
Brederode, Reynoud III van 179, 180, 281
Bredius, A. 267
Brekeniers, Anthony 383
Brem, Cornelis (van) 364, 415
Breugel, A. van 465
Brigitta van Zweden 52
Broeckhuysen, Adam van 385, 387
Brom, Gerard Bartel 95
Brom, Jan Hendrik 92, 95, 96
Brom, Johannes 92
Bronchorst, Jan van 413
Brugman, Jan 55
Bruheze, Jan van 382
Bruyn, Dirck de 19, 211, 261, 262, 266, 459
Bruyn, J. de 430
Burgerhuys, Johannes 383
Burgh, Mr. Libertus van der 385
Burgkmair, Hans 154, 330, *330*
Buysen, Andries 22, 362, 363, 405, 406, 408, 409, 410, 416

Caesar, Gaius Julius 180, 279, 280, *283, 284*
Callot, Jacques 464
Campe, familie 15, *168*
Campin, Robert 15, 100, 101, *101*
Canssens, Jan 383
Canterburry, Anselmus van 449
Carlewijck, Anna van 197, 398, *398*, 399
Carondelet, Johannes 184
Cerutti, F.F.X. 114
Cesariano, Cesare 280, 454
Chalon; zie:
- Claude van Chalon
- Filibert van Chalon, prins van Oranje
- Jean II van Chalon, prins van Oranje
- Philiberte van Chalon
- René van Chalon, prins van Oranje
Chosroës 237
Christiaan III 338
Cimburga, markgravin van Baden 17, 147, 160, 162, 175, 178, 179, 180, 190, 205, 215, 278, *278, 279, 280, 281, 282, 283, 284*, 454
Claude van Chalon 19, 208, 209, 238
Clerck, Peter de 383
Coerman, Henricus 399, *399*, 400
Cohen, K. 149

Colen, Peeter Wolfganck van (zie Wolfgang van Keulen)
Colt, Maximilian 182, *182*
Coninck, Jan de 206
Constantijn de Grote 234, 236
Constantius Chlorus 234
Cornelii, Loefridus 171, *171*
Cornelii, Raso 329, *329*
Cornelis, steenhouwer 206
Cornelis Jan Claessz 167
Cornillon, Juliana van 224
Corn. Immig & Zoon 436
Corput, Henricus van de 194, *194*
Corput, Johan van de 196, *196*
Covelens, Van 439
Coxcie, Michiel 261
Craandijk, J. 409
Croÿ, familie Van 179
Croÿ, Van, zie:
- Willem van Croÿ, heer van Chièvres
Cueva, kardinaal De 360
Cuevas, Alfonso de las 220
Cuypers, A.J.H. *391*, 392
Cuypers, Pierre 156, 346, 347
Cuypers, P.J.H. 23, 102, *155*, 157, 159, 160, 162, *165*, 295, 455

Dacos, N. 210
Dalem, Beatrix van 183, *183, 184*, 346
Dalem, Joost Roelofsz van 168
Damis, Adriaen 362, 410
Davaux, P.L. 367
Dendermonde-Borgnival, Jan van *19*, 20, 187, 188, *188, 189*, 299, 339, *340*, 341
Denys, Maria Maertens 400, 401, *401*
Derkinderen, A.J. 267
Desloges, Amelie 430
Diepenbeeck, Al(f)onso van 383, 394

Dierixsen, Goivert 397
Dijk, Franciscus Antonius van 92, 95, 97, 220
Dirven, Adriaen 196, *196*
Dirven, Jan 196, *196*
Domis, François 198, 419, 420, *420*
Dooijes, M. 286, 457
Dorothea van Denemarken 185, 187
Draeck, Françoise 170, *170*, 193, 269, 329
Drijffhout, Laurens 23, 362, 402
Dubroeucq, Jacques 181, 283, 454
Ducerceau, Jacques Androuet 182, 184
Dumouriez, generaal 367
Dunselman, Jan 102
Durandus 47, 53, 447
Dürer, Albrecht 181
Dyrcxz. van Hedel, Mercelis 317

Egmond, familie Van 179
Egmond, Van, zie:
- Floris van Egmond, graaf van Buren en Leerdam
- Jan van Egmond
- Joris van Egmond
- Karel van Egmond, hertog van Gelre
- Maximiliaan van Egmond, graaf van Buren en Leerdam
Eijsbouts *383*, 390, *390*
Elisabeth, bastaarddochter van Hendrik III 239, 330
Elisabeth van Hessen 215
Elisabeth van Hongarije 452
Ende, L.H. van den 425
Engbrechtszoon, Gijsbrecht 233
Engelbrecht I, graaf van Nassau-Dillenburg 13, 17, *19*, 26, 31, 70, 151, 154, 156, *156*, 157, *157, 158, 159*, 160, *160, 161, 162, 163, 165*, 166, *166*, 175, 176, *176*, 177, 178, 179, 190, *205*, 212, 215, 261, 262, *262*, 279, 348, 370, 372, 377, 453, 454
Engelbrecht II, graaf van Nassau-Breda 16, 17, 19, *19*, 20, 21, 34, 147, 159, 160, 168, *168*, 172, 177, 178, 179, 180, *180*, 181, 190, 194, 204, *205*, 211, 212, 217, 231, 238, 261, 264, *265*, 267, 278, *278, 279*, 280, 281, *281, 282, 283*, 284, *284*, 335, 344, 370, 374, *374*, 382, 418, 454
Enklaar, D.Th. *231*
Ernst Willem baron de Salisch 423, *423*, 424
Ertinger, F. 89, 90, *90, 155*, 157, 160
Everarde, juffrouw 142
Everard van der Marck, prins-bisschop van Luik 179, 181
Everarts, Lauwereys 142
Ewijck, Otto van 168
Eyck, Jan van 177, 354
Eynde, Gillis van den 324
Eyntiner, Anna van 332, *332*

Faries, M. 236, 458
Fernando de Villegas 454

Ferrier, Francois van 400, *400*
Fierens, Jan 136, 349
Fierlants, Edmund 156, *158, 176*
Filibert van Chalon, prins van Oranje 209, 245, 456
Filips II 22
Filips de Goede 177, 324
Filips de Schone, hertog van Bourgondië 177, 178
Filips de Stoute 177, *178*
Filips Willem, prins van Oranje, graaf van Nassau 22, 359, 360
Fleming, Richard 453
Flentrop, firma D.A. 373, 376, 424, 435, 437, 439, 443
Floris, Claudius 185
Floris, Cornelis 20, 185, *186*, 187, *188*, 189, *190*, 194, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 343, 344, 346, 455, 460
Floris, Jacob 300, 356
Floris van Egmond, graaf van Buren en Leerdam 179, 210
Foreest, Josina van 328
Francis de Vere 182, *182*, 279
Francois Cornelisz 382
Françoise Louise, hertogin van Savoye 17, 160, 175, 208, 239
Frans I, koning van Frankrijk 209, 213
Frederik Hendrik, prins van Oranje, graaf van Nassau 22, 217, 224, 264, 361, 362, 363, 366, 409, 410, 466
Frederik I, koning 338
Frederik van Baden, aartsbisschop 179
Frishert, F. 393, 434, 465
Froenhusen, Joris van 20, 182, *182*, 186, 334, *334*, 335

Gabbiani, Antonio Domenico 182, 454
Galen, Willem van 20, 193, 194, 195, 231, 327, *327*, 328
Galle, Philips 466
Garde, J.M.W. van de 193, *201*, 202
Geel, J. van 279, 284
Gelder, J.G. van 290
Geldolfs Hoghenzoon, Jan 95
Gent, F. 465
Gerhard, Hubert 182
Geryden 392
Geus, A. de 284
Ghirlandaio, Domenico 241
Ghyben, Adriaan 34, 446
Giambologna 181, 283
Gierveld, A.J. 444
Gies(s)en, Rudolf 364, 407
Gijsbrecht van Ijsselstein 173
Gillett & Johnston 388, 389
Gils, Marijnus van 424, 427, 435, 438
Girón, Don Pedro 213
Gistel, Anna van 338
Giulio Romano 241, 458
Glymes, familie 179
Goddefroy, Hans 377
Goltstein, Johanna van 430
Gonzalo de Burgos 454

Gool, Wouter van 199
Goor, Thomas Ernst van 20, 25, 26, 31, 91, 106, 113, 114, 142, 158, 169, 174, 181, 182, 191, 199, 220, 221, 225, 280, 281, 335, 363, 366, 378, 381, 382, 385, 386, 387, 410
Gossaert van Maubeuge, Jan 181, 210, *210*, 283
Govert Hendricx 397
Goye, Birgitte 185, 343
Gramaye, Jan-Baptist 26, 70, 81
Granvelle 358
Graurock, Hans 20, 315, 435
Guevara, Pedro de 213
Guillaume Le Febvre 324

Haaften, Catharina van 147, 189
Haakma Wagenaar, W. 105, 106, 110
Haar Romeny, B. ter 375
Hallema, A. 443
Hameel, Alart du 206, 295
Hamel, Anna van 20, 183, *183*, 184, 185, 330, 344, *344, 345, 346*
Hanecops, Aert 197
Hangest, Maximiliaan Louis van, baron d'Yvoy 191, *192*, 264, *265*, 342, 353, 366, *400*, 417, 421, *421*, 423, 424, *424*
Hannibal 180, 279, 280, *282, 283*
Hans de gelaesscriver 459
Hans Scrivers 459
Hardi, Symon le 329, *329*
Hasselt, Heinrick van 142, *142*
Havermans, Adriaan 25, 26, 32, 34, 204, 446
Havermans, Gerrit 198
Haultepenne 358
Haze, Melchior de *384*, 385, *386*
Hedicke, R. 335
Heemskerck, Maarten van 290, 328, 413, 466
Helbig, J. 168
Helena, keizerin 234, 239
Helwegen, P. 102, 105, 295
Hemony 384
Hendrick Adriaenss. 379, 401
Hendricx, Simon Claes 233
Hendrik I, graaf van Nassau-Dillenburg 215
Hendrik III, graaf van Nassau-Dillenburg 13, 16, 17, 19, 20, 35, 66, 102, 113, 159, 160, 167, 168, 174-182, 186, 194, 204, 206-216, *210, 217*, 231, 235, 236, 238, 245, 261, 267, 278, 279, 281, 284, 302, 317, 330, 331, 334, 374, 451, 453, 454, 456, 459
Hendrik, zoon van Jan, Bastaard van Nassau 147, 148, 149
Hennin-Liétard, Jean de, graaf van Boussu 454
Henricx, Peeter 385
Heraclius, keizer 237
Hermanes, Henrick 443
Hermannus Hugo 156, 159, 464
Hesterman 237, 238, *239*, 285
Heynrick Willemsz 394
Heyns, Jan 206
Heys, Adrianus 331, *331*

Heys, Marina Godevaert 331, *331*, 332
Heys, Nicolaas 168
Hollanders, Herman 383
Holleman, F.A. 353
Holtemans, Cornelis 381, 382
Honorius van Autun 49, 51
Hoog, G. de 238
Hoogewerff, G.J. 235
Ho(o)rne, familie Van 179
Hooydonk, J.H. van 38, 238, 239, 283, 317
Hoselman, Justus 403, 428
Houwing, J.H.H. 458
Hoze, Jan 142
Hoze, Johannes 142
Hoze, Peter 141, *141*, 142
Hugo van Saint Victor 47, 55
Huizinga, J. 381
Hulten, Jan van 19, 20, 187, *188*, 338, *338*
Humbloet, Claudius 383, 384
Huybrechts, Geeraert *196*, 197
Huysens, Pieter 431
Huysmans, A. 187, 335, 338, 341
Huysmans, J.C. 437

Immink, B.F. 86, *86, 89*, 278
Innocentius III 47
Isabeau de Lorraine 147
Isabella Clara Eugenia, landvoogdes 22, 58, 220, *220*, 360, 464
Isabella van Bourbon 178
Iterson Sassenheim, W. van 464

Jacob Cornelisz. 290
Jacob, pastoor 119
Jacob Peeter Henricks 394
Jacoba van Beieren 454
Jacqueline van Luxemburg 266
Jan (1458-1505), Bastaard - van Jan IV - van Nassau 15, 143, 144, *144*, 146, 174, 175, 189
Jan van Egmond 179
Jan I, graaf van Nassau-Dillenburg 215
Jan IV, graaf van Nassau 14, 17, 31, 34, 84, 144, 151, 154, *155*, 156, *156, 157, 158*, 159, *159*, 160, *160, 161, 162, 163, 165*, 174, 175, *176*, 177, 178, 215, 230, 261, 279, 454
Jan V, graaf van Nassau-Dillenburg 208, 215
Janneke, de dochter van ‘greelmaker’ 198
Janssen van den Bosch, Peter 233
Januensis, Jeronimus 170
Januensis, Johannes Justinianus 169, *169*, 170
Jansen, Goos 407
Jean II van Chalon, prins van Oranje 208
Jelgerhuis, Johannes 208, *208*, 215, 238, 240
Johannes Enschedé en Zonen 429
Johannes van Genua 59
Jong, Norbertus de 366

Jonston, Joris 198, 422, *422*
Jonston, Willem 198
Joos, Cornelis 38, 39
Joost Jacobs 462
Jordaens, Augustijn 233, 458
Jordaens, Claes 233
Jordaens, Lambrecht 233
Jordaens, Simon 233
Joris de schilder 233, 458
Joris van Egmond 179
Juan van Aragon 181, 280
Juten, W.J.F. 148, 149, 150

Kalf, J. 25, 30, 31, 33, 86, 100, 103, 106, 150, 158, 180, 191, 217, 235, 236, 237, 242, 267, 269, 281, 283, 289, 296, 302, 303, 316, 321, 353, 356, 416, 425, 429, 437, 442, 459
Kallewier, A. 429
Kamerling, Charles Claude 199, *199*, 455
Kannemans, Christiaan Cornelis 238
Kannemans, W. 371
Kannemans en Zoon *19, 26, 156*, 160, *279, 337*, 338, *338, 340*, 404, 418, 425, 427, 437
Karel V 17, 206, 209, 210, 212, 213, 261
Karel de Stoute 177, 178, *178*
Karel van Egmond, hertog van Gelre 179
Kavaler, E.M. 212
Keldermans, Andries I 77
Keldermans, Anthonis II 176
Keldermans, familie 36, 150, 176
Keldermans, Jan I 91
Keldermans, Jan II 13, 36, 77
Keldermans, Rombout II 37, 176
Keppel, J.R. van 25, 34, 53, 99, 103, 104, 106, 109, 113, 114, 149, 150, 293, 297, 323, 356, 372, 461
Keteler, Andries de 358
Keteler, Henrick de 358
Keulen, Simon van 454
Keyen, Adriaan Wouterszoon 95
Keyen, Cornelis 95
Kieboom, Elisabeth van den 396
Kieboom, Johan van den 430
Kiespenning, A. 439
Kijfhoec, Johanna van 143
Kimpel, D. 60, 61
Kip, Maerten 199, 421, 423, *423*, 428
Kleyn, C.A. 450
Kleyn, R.W. *79*, 80, 145, *145*, 450
Kloek, W.Th. 180, 281
Knollaert, familie 199, *199*
Kock, Hendrick 428
Koecks, familie 321

Koningh, Bastiaan 427, 428
Krause, H.-J. 110
Krüger, Joannes Baptista 451
Krumper, Hans 182
Kuijper, P.J.H. 450
Kurvers, H. 110

Laan, Dom van der 377
Laeck, Claeus van der 382
Lalaing, familie De 179
Lalaing, Anthony de, graaf van Hoogstraten 39
Lalaing, Karel de, graaf van Hoogstraten 266
Lamberts, Gerrit 208, *209*, 216, 237, 238, 240
Lambrecht Diericxsz 300
Lancelot, torenwachter/trompetter 385, 392, 393
Lange, Niels 185, 38
Langerak, J.A. 429
Leckerkerck, Jan van 451
Leeman, F. 240
Lefèvere, Johannes 383, 384
Lelij, Van der 182, *182*, 184, 189, *189*, 335, 341, 342, *342, 344*
Lemens, Henderick van 196, *196*
Lenaert de schilder 20, 114, 321, 323
Lenaert Janszoon 114, 233, 458
Leo X 210, 241
Leyden, Lucas van 318
Leye, Heylwich Aertsdochter van 198
Liere, Andries van 195, 332, *332*, 396
Ligtenberg, O.F.M. 91
Lindanus, bisschop 358, 359
Lippi, Filippino 241
Locht, Dingman van der 196, *196*
Locht, Peeter Janssen van der 198, *198*
Lodewijk de Beier, keizer 182
Loeven, kanunnik 198
Lucassen-Mackert, Ch. 238
Luttervelt, R. van 168, 180, 281

Maassen, Jac. A. 388, 394
Maassen, Jacques 394
Maassen, Peter 390, 394
Macarius 62
Macharius 229, 457
Machteld van Rotselaer 14, 86, *88*, 172
Maes, Jeremias 93
Maisière(s), Jean de 197
Mal, Geryts van 230
Male, Van der 383
Mander, Karel van 235
Mantorano, Giambattista 458
Marck, familie Van der 179
Marck, Van der; zie:
- Everard van der Marck, prins-bisschop van Luik
- Philippote van de Marck

Marcus, Elias 93
Margaretha van Berg 174
Margaretha van Brieg 173, 174, 454
Margaretha van Oostenrijk, hertogin van Savoye 176, *177*, 178, 179, 181, 184
Maria Stuart 387
Maria van Bourgondië 178
Maria van Buren 216, *217*, 374
Maria van Hongarije 183, 213
Maria van Loon-Heinsberg 17, 31, 154, *155*, 156, *156*, 157, *157, 158, 159*, 160, *160*, 161, 162, *162, 163, 165, 176, 177, 205*, 215, 261, 453, 454
Maria van Nassau, gravin van Hohenlohe 360
Massop, B. 201, 202
Mathyssen, Claes 267
Maurits, graaf van Nassau, prins van Oranje 385, 396
Maurits van Saksen 454
Maxentius 234
Maximiliaan van Egmond, graaf van Buren en Leerdam 179
Maximiliaan I van Oostenrijk 17, 382
Maximiliaan III, aartshertog 178
Mechelman, Paul 224
Meester van de Sint Elisabeth-panelen 230
Meester van de Verloren Zoon 455
Mehlz, Anna van 170, *171*
Meischke, R. 36, 39
Melliaert, Passchier 386, 387, 388, 390
Memling, Hans 99
Mendoza, Doña Mencía de 177
Mendoza, Mencía de, markiezin van Cenette 177, 209, 212, 213, 239, 301, 456
Merode, Jan van 338
Merwede, Catharina van 147
Merwede, zie ook:
- Adriana van Nassau-Merwede
Meulen, Jan van der 441, 442, 443
Meyere, Jan de 233, 458
Meyers, Rogier 401
Michelangelo 20, 181, 190, 281, 283, 284, 343
Michgorius, Ernst Jacob 421
Michgorius, familie 421
Middellaer, Jacob 394
Mijle, J. van der 360
Moffendorp, Arnoud van 95
Moffendorp, Gertruydt van 455
Moijen, Willem der 215
Monconys, M. de 171
Mone, Jan 19, 179, *181*, 184, 185, 210, 278, 283, 346, 455
Monogrammist AC *255*
Monogrammist IG 318
Monogrammist IW *255*
Montens, Henri 109
Moreau, Robert 185
Morée, Louis de 465
Mossendorp, Aert van 182
Mote, Francois 382

Moudick, Willem van 95
Mulder, A.J.M. 99, 104, 145, 149, 150, 238
Muntendam, N. 429

Napoleon 368
Naggers, Jan 383
Nassau('s) *19*, 21, 35, 94, 159, 172, 178, 181, 182, 186, 187, 190, 203, 210, 212, 214, 231, 235, 237, 239, 245, 279, 359, 382, 429, 430, 438, 450, 457
Nassau (Walramse linie), zie:
- Walram I, graaf van Laurenburg en Nassau (ca. 1146-1198)
- Walram II, graaf van Nassau (ca. 1220-1288)
- Adolf, graaf van Nassau (ca. 1255-1298)
Nassau (Ottoonse linie), zie:
- Anna van Nassau, bastaarddochter van Maurits (-1673)
- Barbara van Nassau
- Engelbrecht I, graaf van Nassau-Dillenburg (ca. 1380-1442)
- Engelbrecht II, graaf van Nassau-Breda (1451-1504)
- Hendrik I, graaf van Nassau-Dillenburg (ca. 1270-1343)
- Hendrik III, graaf van Nassau-Dillenburg (1483-1538)
- Jan I, graaf van Nassau-Dillenburg (ca. 1339-1406)
- Jan IV, graaf van Nassau (1410-1475)
- Jan V, graaf van Nassau-Dillenburg (1455-1516)
- Maria van Nassau, gravin van Hohenlohe
- Otto I, graaf van Nassau-Dillenburg (?-1289/90)
- Otto II, graaf van Nassau-Dillenburg (ca. 1305-ca. 1351)
- Willem I de Rijke, graaf van Nassau-Dillenburg (1487-1559)
Nassau-Merwede 144, 148; zie ook:
- Adriana (-1558)
Nieukerken, gebroeders Van 117, 302, 379
Nieukerken, J.J. van 23
Nieukerken jr., J. van 23
Nieukerken, M.A. van 23
Nijs, J.C. 372
Nispen, Adam van 34, 142, 143, *143*
Nispen, familie Van 15, 167, *168*
Nispen tot Sevenaer, E.O.M. van 134
Nole, Colijn de 179

Oeckelen, C. van 437
Oeckelen, Johannes Matheus van 394
Oeckelen, Petrus van 394
Oede van Hoorn 14, 86, *88*, 172
Oes (Oss), Aert van 435
Oesterzeel, Dirk van 169
Oesterzeel, Hieronymus van 169, *169*, 194
Olifier van Machelen 136
Oomen, Petrus 392, 394
Oranje-Nassau 245, 284, zie ook:
- Filips Willem, prins van Oranje, graaf van Nassau (1554-1618)
- Frederik Hendrik, graaf van Nassau, prins van Oranje (1584-1647)
- Maurits, graaf van Nassau, prins van Oranje (1567-1625)
- Willem I, ‘de Zwijger’, prins van Oranje, graaf van Nassau (1533-1584)
- Willem III, prins van Oranje, graaf van Nassau (1650-1702), koning van Engeland

- Willem IV, prins van Oranje, vorst van Nassau (1711-1751)
- Willem V (Willem Batavus), prins van Oranje, vorst van Nassau (1748-1806)
Ordóñez, Bartolomé 181
Orley, Bernard van 19, 210, 235, 261, *262*, 267, 458
Otten, Frans 448
Otto I, graaf van Nassau-Dillenburg 215, 457
Otto II, graaf van Nassau-Dillenburg 215
Oukoop, Albertus 430
Ozinga, M.D. 36

Paele, kanunnik Van der 177
Palinck, Pieter Claesz. 328
Panofsky, E. 100, 147, 148
Papenhoven, Alexander van 203, 424
Pappens, Jan Wouter 446
Parma, landvoogd 358
Paquay, V. 15, 19, 80, 106, 147, 148, 158, 159, 177, 206, 352
Paul, zoon van Jan, Bastaard van Nassau 147, 189
Peeter Henrick Willemsz 394
Peeters, C.J.A.C. 63, 72, 206
Pedro Fernandez de Velasco 177
Perugino 240, 241, *241, 250, 256*
Peruzzi, Baldassare 238, *239*, 458
Philiberte van Chalon 456
Philippote van de Marck 147, 179
Philippus van Macedonië 180, 279, 280, *283*
Philips, J.C. 279
Piceni, Joh. 465
Piermans, Christiaan Pietersz. 197, 399, *399*
Piggen, Ghysbrecht 93
Piggen, Roelof Pauwels 93
Pinturicchio 241, 245, *259*
Pit, A. 87, 267
Plantijn 464
Plas, Laurens van den 360
Plotinos 55
Poel, M. van der 121, 134, 374, 452
Poelenburch, Cornelis 238
Polanen, Jan II van 13, 14, 26, 86, *86*, 87, *87, 88*, 147, 172, 173, *173*, 174, 175, *175*, 204, *205*
Polanen, Jan III van 13, 14, 16, 87, 89, *89*, 90, *90*, 91, *91*, 146, 166, 172, *173*, 174, *176*, 177, 184, *205*, 207, 215, 262, 346, 348, *348*
Polanen, Johanna van 13, 17, 31, 154, *155*, 156, *156*, *157, 158, 159*, 160, *160, 161, 162, 163, 165, 205*, 261, 262, *262*, 454
Polyet, kanunnik 195, *202*, 203
Poolsum, J. van 429
Por, Jacob 102, 108, 109, 110, 217, 240, 241, 242, 243, 290, 295, 373, 410
Pottere, Dominicus de *196*, 197
Poulle, Hester 423, *423*
Prince, Guillaume le 184
Proost, Johan, heer van Wechelderzande 361

Putten, Jan van den 382

Radziwill, prins 100
Rafaël 19, 210, 238, 240, 241, *247*, 323
Raso II van Gaveren 13
Ravesteyn, Weduwe van Paulus Aertsz. van 430
Reinier de Brabander 150, 453
Reissig, F. 463
Renesse, Frederick van, heer van Malle en Grimmestein 20, 22, 183, *183, 184*, 186, 210, 330, 344, *344, 345, 346*, 348, 367, 453
Renesse, Jan van 213, 330
Renesse, Magdalena van 193, 195, 330, *330*
Renesse, Lodewijk van 224, 457
Renesse-Breidbach, graaf Van 346, 347
René van Chalon, prins van Oranje 19, 179, 204, 209, 212, 213, 216, *217*, 231, 235, 236, 239, 245, 317, 374, 458
Renier, Franciscus 367, 427, 437, 438
Reyers, Michiel Willemsen 396
Rheenen, Margareta van 195, 333, *333*
Richter, Johan Frederik 394
Ridderlofs, Jan 233
Riemsdijk, B.W.T. van 235, 238
Rietmakers, Jan 197
Rijckel, Jan II van 22, 362, 402, 403
Rijmsmit, Johan 435
Robbrecht Anthoniszone 230
Roevers, Willem Peter 230
Roggen, D. 87, 335, 346
Roij, Hans de 109, 356, 462
Roman, Jacob Pietersz. 23, *425*, 435
Romano, Giulio (zie Giulio Romano)
Rombouts, Nicolaes 261
Rombouts, Wouter 362, 410
Rondstadt, J.E. 429
Roon, J.P. van 213
Roovere, Anthonis de 228
Roubaix, Jean Baptiste de 430
Rovers, Dio 105, 117, 295, 354, 376, 418, 435, 437, *437*, 438
Roy, Pieter van *387*, 394, *394*
Royer, Louis 23, 157
Ruiz de la Mota 454
Ruyven-Zeman, Z. van 335
Ryckouts Loonen, Peter 93

Saintenoy(-tekening) 25, 39, *39*
Salamanca, Pedro de 182, *183*
Salisbury, Earl of 182
Salmon, Sire 346
Sangallo, Giuliano da *250*
Sansovino, Andrea 181
Santvoort, Abraham 453
Sas, Henri 465
Sasbout, Joost 455
Savoye, zie:

- Françoise Louise, hertogin van Savoye
- Margaretha van Oostenrijk, hertogin van Savoye
Schalcken, Adriaen 20, 435
Schalcken, atelier 20, 317, 318, 320
Scherrier, Michiel 184
Schoonekamp, D. 103, 110, 243
Schoonhoven, Agatha van 290
Schorrenborgh, Sara van 398, *398*
Schouman, Izaak 380
Schouten, J.L. *266*, 267, 269, *269*
Schuermans, Jan Anthoni 198, 362, 420, *420*
Schuifhil, Willem 397
Scorel, Jan van 19, *19*, 179, 180, 185, 210, 212, 221, 234, 235, *235*, 236, *236*, 237, *237*, 238, *238*, 239, *239*, 267, 285, 290, 418, 443, 458
Sebrecht sGrauwen 109
Seron, Andrien de 20, 181, 183, 300, 302, 304, 335
Siloë, Gil de 454
Simon, Mr. 381
Simonszoon, Jan 233, 458
Simonszoon, Lucas Jan 233, 458
Sixtus IV 241
Skeel, Abel 185
Sluter, Claus 87, 174, 177, *178*
Smeken, Jan 62
Smits, Tony 465
Snellen 387, 441
Sonsbeeck, Van 465
Sophie, weduwe van Adriaen de schuytmaker 230
Spencer-album 187, 188, *188*, 341
Spinola, Ambrogio 133, 220, 221, 361, 366, 464
Steen, Alexander van der 385, 387, 394
Steen, Cornelia van der 386
Steen, Gillis Peeters van der 394
Steenkamp, J.C.P.W.A. 171, 191, 192, *200*, 202
Steenstraeten, C.W. van de 393, 434, 465
Steppe, J.K. 135
Sterkman, ijzergieterij firma van de Weduwe 371
Stigt, Van *201*, 377
Storm Buysing 368
Stromborch, Coenraet Henricx van 394
Strumphler, Johannes Stephanus 443, 444
Strype, Govert Hendricx van 396, *396*, 397
Stuerman, Hendrik 199
Stuers, Victor de 23, 150, 372
Stutz, firma 463
Suckale, R. 60, 61
Suger 45, 47, 49, 55
Swart, Jan 185
Sweertius 191
Swigchem, C.A. van 377, 416

Taylor 388
Terwen, Jan 441
Theobald baron von Weibnom 421, 422, *422*, 424

Theobald, bisschop 229
Thol, Ottho van 429, 430
Thol, Pieter van 429, 430
Thyssen, bode 381
Tomaes den Beyaert 394
Toorn, Willem van *202*, 203, 377
Torrigiano, P. 181, 283
Tricht, Aert van 136
Trolle, Herluf 185, 338, 343
Tummers, H. 87, 147

Udine, Giovanni da 241

Vabrie, Heynrick 391, *391*, 392
Vaga, Perino del 241
Veecken, Johanna van der 197, 198
Velazquez 376, 464
Velde, Johan van de 95
Velde, Joris van de 183
Vellert, Dirck 267
Velthoven, Jan van 317
Verdaasdonk, Cornelis 394
Vereyck, 387
Verhaaren, W. *166*
Verhey, K. 149
Vermey, Robrecht 394
Verspaandonk, Jan 120
Vierling, Nicolaas 19, 20, *186*, 187, 335, *336*, 338
Villard de Honnecourt 74
Vincidor da Bologna, Tommaso di Andrea 19, 181, 210, 211, 214, *214*, 238, 240, 241, *246*, 267, 283, 301, 302, 323, 456, 459, 460
Vinckenbrinck, Albert 363, 405, 406, 462
Vingerhoets 387
Vitruvius 280, 454
Vives, Juan Luis 213
Vlaracke, Johanne van 142, 143
Vleeming, Geerrardt 93
Vliet, Elias Eliasz. van 405, 406, 407
Vloet, J.F. van der 431, *431*
Vloet, M. van der 431, *431*
Voetius, Gisbertus 403
Volpato, Giovanni 247
Voragine, de Jacobus 54, 234, 289
Vos, Maarten de 414
Vos, R. 240
Vos, Stephanus de 428
Vosters, S.A. 212
Vrancx, Jacob 361, 383, 464
Vredeman de Vries, Hans 22, 195, 197, 203, 300, 360, 396, 397, 400, 401

Waghevens, Simon (Symon Wagiciens) 381, 382
Walram I, graaf van Laurenburg en Nassau 457
Walram II, graaf van Nassau 214, 457
Walscharts, Bartholomeus 109, 448, 462

Waltrine Ian Tiels dochter 141
Wassenaer, Arent van 435
Weissman, A.W. 149, 150
Wetering, Willem van 380
Weyden, Rogier van der 15, 100, 101, *101*, 109
Wichmans, Augustinus 451
Wierix, Johan 414
Wijbrants, Gillis 364

Wijck, Steven van 134, 361
Wijngaerde, familie van den 352, 353
Wijngaerde, Jan van den 352, *352*, 366
Wijngers, Hendrick 393
Wijngers, Nicolaes 393
Wilde, Berthelmeus de 283
Wilde, J. de 23, 437
Wilde, Joseph de 211, 283
Wilhelmina, koningin 374, 375, 410
Willem I, koning 22, 23, 284, 368
Willem III, koning 23, 158, 376
Willem III, stadhouder-koning 384, 385, 386, 387, 409, 421, 435, 441, 464
Willem I de Rijke, graaf van Nassau-Dillenburg 267, 301
Willem I, de Zwijger, prins van Oranje, graaf van Nassau 22, 179, 216, 284
Willem van Aquitanië 165
Willem van Croÿ, heer van Chièvres 181, *181*
William Lord Fitzwilliam 172
Withof, J. 335
Witlockx, Willem 387, 388, 390
Woeringen, Hendrik van 357
Wolfgang van Keulen, Peter 20, 95, 182, *183*, 334
Wou, Willem van 381
Woutersen, Jan 361

Yaiant de schilder 20, 110, 113, 114, *114*

Zanten, Dierck van 386, 393
Zeemans, Gregorius Hermanus 394
Zeemans, Jacobus 22, 387, 394, 424, 425, 434, 435, 439
Zer(r)oen, Antonius/Anton van 454

Topografisch register

Aalst, Sint-Martinuskerk 37, 109
Aarschot, Onze-Lieve-Vrouwekerk 35, 26
Aat 387
Aerdenhout, klooster 464
Aken 215, 393, 400
- Paltskapel 461
Alkmaar 385
- Sint-Laurenskerk 195, 328, 413, 455, 466
Almelo, beiaard 388
Alphen aan de Maas, Hervormde kerk 444
Amersfoort 394
- Sint-Joriskerk 110, 349, 448
Amiens, kathedraal 45
Amsterdam 363, 364, 394, 405, 407, 415, 430, 443, 462
- Nieuwe Kerk 37, 301, 363, 413, 462
- v.m. Nieuwe Zijdskapel 413, 414

- Oude Kerk 106, 261, 324, 413
- Westertoren 392
Angers, grafmonument van René d'Anjou 147
Antwerpen 21, 35, 51, 94, 95, 107, 177, 181, 182, 184, 185, 195, 203, 211, 213, 233, 261, 267, 322, 323, 346, 357, 358, 363, 382, 383, 385, 386, 387, 390, 398, 403, 454, 461
- Onze-Lieve-Vrouwekerk 37, 49, 50, 58, 74, 261, 424, 446, 449
- v.m. Sint-Michielsabdij, grafmonument van Isabella van Bourbon 178
Aranjuez 385
Archennes (B), monstrans 93
Arnhem, grafmonument van Karel van Egmond 179, 455
Arundel (Sussex), kerk 348
Asten 390
- monstrans 93
Athis (Henegouwen), kerk 439
Atrecht 182
Augsburg 179, 209

Baden-Baden, grafmonument van Frederik van Baden 179
Balen, kerk 461
Barcelona 181
Bar-le-Duc, Kerk van Saint-Maxe 213
Barneveld, beiaard 388
Bergen, kerk 37
Bergen op Zoom 96, 382, 403
- Sint-Gertrudiskerk 65, 84, 106, 356, 455
Bergeyk, monstrans 94, 451
Bethlehem 234
Binche, kasteel 454
Boeimeer, Augustinessenklooster Vredenberg 231
Bologna 209
Boussu, kasteel 454
Breda 96
- Begijnhof 147, 359, 361, 383
- Beyerd, Boschstraat 362
- Brugstraatkerk 394
- Catharinastraat 352
- Evangelisch Lutherse kerk 388, 394
- Gasthuis 383, 420, 456
- Gasthuiskapel 19, 212, 224, 235, 267
- Gasthuisstraat 233
- Gereformeerd Burgerweeshuis 353, 442, *442*
- Ginnekenpoort 358
- Ginnekenseinde 212
- Haagdijk 212
- Havenkwartier 212
- herberg Prins Cardinaal 377
- herberg ‘Pellicaen’ 230
- huis De Arend 428
- v.m. huis De Kardinaalshoed, Ginnekenstraat 420
- kasteel(complex)/paleis 37, 214, 301, 302, 359, 420, 459
- klooster Sint-Catharinadal 22, 38, 261, 361, 365, 382, 440, 441, 459
- klooster van de Zwarte Zusters 383
- Koninklijke Militaire Academie (KMA) 22, 368, 380, 390, 409

- Markendaalse kerk 394, 359, 361, 371, 383, 394, 425
- Molenstraat 233
- Nieuwstraat 233
- schuilkerk, Nieuwstraat 421
- Sint-Anthoniuskerk 394
- Sint-Barbarakerk 94, 95, 221, 439, 451, 463
- Sint-Janskapel 383
- Sint-Joostkapel 384, 386
- Sint-Josephkerk 394
- Sint-Willibrordusgesticht 388
- Stadhuis 220, 464
- Stadskraan 230
- synagoge, Schoolstraat 371
- Tolbrugstraat 221, 233
- Valkenberg 390
- Vismarkt 230, 231
- Waalse Kerk 376, 388, 394
- Waterpoort 230, 231
Breslau 195
Brou (Bourg-en-Bresse), grafmonument van Margaretha van Oostenrijk 176, *177*, 179
Brouwershaven, Hervormde kerk 37, 170
Brugge 183, 195, 381, 452
- epitaaf van de Pedro de Salamanca, v.h. in de Augustijner kloosterkerk 182, *183*
- grafmonument Johannes Carondelet 184
- Halletoren 385
- Sint-Donaaskerk 177
- Onze-Lieve-Vrouwekerk 184
- grafmonument van Maria van Bourgondië 178
- Sint-Salvatorkerk 31, 35, 121, 354
Brussel 95, 136, 179, 210, 212
- ‘Hôtel de Nassau’ 209
- paleiskapel van Karel V 301
- Sint-Goedelekerk (de huidige Sint-Michielskathedraal) 36, 261, 449, 450
Buren 179
- kasteel 302
Burgos 182, 177, 209
- kathedraal 159, 177
Buurmalsen, Hervormde kerk 293

Caen, Sint-Pieterskerk 301
Cambridge, King's College 267
Champmol, kerk, portaal 177, *178*
Chartres 54
- kathedraal 82
Châtelet (B), monstrans 93
Chimay, grafmonument 179
Compiègne 209, 213

Delf 37, 179, 267
- Nieuwe Kerk, grafmonument van Willem I de Zwijger 23, 216, 284
- Oude Kerk 176
Deventer 444, 464

- Sint-Lebuïnuskerk 448, 450
Diest 210, 213, 461
- v.m. kasteel 210
- Sint-Sulpitiuskerk 36, 168, 261, 446
Dijon 174
Dillenburg 267
- kasteel 301
Dinant 324
Doornik 195
- Sint-Jacob 35
Dongen 167, 168, 328, 363, 383, 384
Dordrecht 230
- Onze-Lieve-Vrouwekerk 37, 119, 230, 441
Dubbeldam 230

Edingen, grafmonument 179, 184
Egmond, Abdij 173
Egmond aan de Hoef, v.m. grafmonument van Jan van Egmonds 179
Eksel, monstrans 93
Elst, monstrans 95
Enkhuizen 384
Enschede, beiaard 388
Etten, Hervormde kerk 228, 229, 233, 384

Freiberg, kerk 179, 454

Gageldonk, kapel 456
Geel, Sint-Dymfna 36, 338
- Van Merode-tombe 185
Geertruidenberg, zerken 197, 364, 403
Gent 178, 195, *394*
- Sint-Niklaaskerk 50, 452
Gilze 167
Ginneken, kerkhof 368, 375
- Hervormde kerk 394, 403, 464
- Sint-Laurentiuskerk 394, 464
Goes, Maria-Magdalenakerk 31, 36, 414
Gorinchem 382, 385
Gouda 384
- Sint-Janskerk 37, 195, 261
Grave, Sint-Elisabethskerk 301
's-Gravenhage 385, 387, 425
- Binnenhof, Hofkapel 173
- Nieuwe Kerk 466
- Sint-Jacobskerk 261, 269, 387, 391, 392
- Sint-Jacobskerk, grafmonument van Gerrit van Assendelft 183, *183*, 184, *184*, 346
Grimbergen 387
Groningen 394
- Der Aa-kerk 110, 448
- Martinikerk 449

Haarlem 174
- Sint-Bavokerk 106, 136, 349, 360, 392, 437, 443
Halle, Sint-Maartenskerk 70, *70*, 81, 324, 325, 326, 327, 449, 450, 461
- Martinusretabel 181, *181*
- monstrans 93
Halsteren, paaskandelaar 97, 98
Hamburg 389
Harderwijk, Grote Kerk 37, 298
Härnevi 460
Hatfield, grafmonument van de Earl of Salisbury 182
Helsingor (Denemarken) 343
Herlufsholm (Denemarken), epitafen voor Herluf Trolle 343
's-Hertogenbosch 136, 182, 364, 381, 382, 387, 403, 435, 451

- Sint-Janskerk 37, 49, 83, 84, 106, 109, 135, 150, 176, 206, 317, 318, 320, 326, 367, 375, 388, 415, 443, 449, 450, 452, 453, 455, 461
- kanunnikenzerken 193
Heverlee, grafmonument 179, 181, *181*
Hildesheim, Sint-Laurentiuskapel 450
Hilvarenbeek 229, 328,
- beiaard 388
Hoedekenskerke, grafzerken 453
Hoek 230
Hoogstraten, Sint-Catharinakerk 35, 36, 37, 261, 266, 267
Hulst, Sint-Willibrorduskerk 37

Ieper, Sint-Martinuskerk 461
Ijsselstein 179
- grafmonument van Gijsbrecht en Arnold van Ijsselstein 173
Innsbruck, grafmonument van Maximiliaan III 178, 179

Jeruzalem 234
Kapelle, grafzerken 169, 193, 329, 453
Kattendijke, kanunnikenzerk 329
Keulen 20, 95, 195, 455
Kjeldby (eiland Moen), kerk 460
Kleef, grafmonument van Adolf VI en Margaretha van Berg 87, 174
Klundert 224
Königsberg, grafmonument van Dorothea van Denemarken 187
Kortessem (B), monstrans 93
Kranenburg 95

Leiden 384
- Sint-Annahofje 261
- Sint-Pieterskerk 37
Leur, kerk 425
Leuven 391
- kruisdragende Christus 98
- sacramentstoren 151
- Lakenhalle 450
Lier, Sint-Gommaruskerk 13, 36, 77, 261
Lierop, monstrans 93
Lille, Sint-Pieterskerk 177
Lissewege, Onze-Lieve-Vrouwekerk 35
Loenhout, Sint-Pieter en Pauluskerk 317
Londen 390
- Westminster Abbey, grafmonument van Francis de Vere 182, *182*, 279
Lübeck 195
- Marienkirche 424
Luik 177, *178*, 204, 229
- Sint-Maartenskerk 29, 261
- v.m. grafmonument van Everard van der Marck 181

Maassluis, kerk 360
Maastricht 136
- kanunnikenzerken 193
- Onze-Lieve-Vrouwekerk 413
Madrid 385

Mafra (Portugal) 387
Mailley-et-Chazelot 93
Mantes, kerk 54
Marchiennes, Abdij 236
Mariemont, kasteel 454
Mechelen 20, 134, 136, 177, 178, 179, 181, 195, 283, 321, 322, 323, 324, 348, 349, 361, 381, 383, 461
- grafmonument van Van Hoelen-Mirabelle en Ghistelles 91
- Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijle 36
- Sint-Romboutskerk 37, 446
Meerssen, sacramentstoren 151
Metz 181, 213
Middelburg, kerk 37
- stadhuis 176
Midwolde, Hervormde kerk 466
Mierlo, monstrans 94, 451
Milaan, San Ambrogio 447
Molenschot, kapel 388
Mons, oksaal 454
Montfoort, Hervormde kerk 261
Montserrat, grafmonument van Don Juan van Aragon 181, 280
München, Frauenkirche, grafmonument van Lodewijk de Beier 182
Münster 22

Naarden, kerk 360
Naestved (Denemarken), grafmonument van Herluf Trolle en Birgitte Goye 185, 338
Nancy, grafmonument van Karel de Stoute 178
Napels 181
- S. Chiara 453
Neurenberg 195
Niervaart 14, 84, 94
Nijmegen 444
- Sint-Stevenskerk 195, 363, 462
Nijvel 346
- Sint-Gertrudiskerk, epitaaf 184, *185*
Nycobing (Denemarken), grafmonument van Niels Lange en Abel Skeel 185, 338

Oirschot 229
- koorbanken 133
Oisterwijk 444
Oldenzaal, beiaard 388
- monstrans 95
Oostende 387
Oosterhout 363, 383, 440
Ootmarsum, monstrans 95
Opitter (B), monstrans 93
Oplinter 185
Orange 208, 209, 212, 245

Parijs, kerk 54
Perugia, Collegio del Cambio 241, *250, 256*
Potsdam, paleis Sanssouci 424

Princenhage 383
- huize Tuinzicht 388

Rijsbergen, Heilig-Kruisdevotie 96
Roermond 295
- Munsterkerk 456
Rome 20, 185, 210, 234, 240, 241
- Domus Aurea 241
- Rafaëls loggia 210
- Santa Maria del Popolo 181
- Sint-Pieterskerk 238, 461
- Sixtijnse kapel 20, 190, 210, 241, 343
- Vaticaans Paleis 245, *247*, 259
Roskilde, grafmonument van Christiaan III 338

Saint Denis 45
- abdijkerk 47, 49, 148, 450
Saint Dizier 213
Saint-Omer, grafmonument 179
Salzburg 385
Sambeek, monstrans 95
Santiago 50
Schleswig, Domkerk 338
Schoonhoven, Zilver en Klokkenmuseum 392
Siena 238
- Libreria Piccolomini van de Dom 241
Sint Oedenrode 229
Sittard, koorbanken 133
Sneek, beiaard 388
Spello, St. Maria Maggiore *255*
Sprundel, Heilig-Kruisdevotie 96, 451
Steenbergen, Heilig-Kruisdevotie 96
- kapittelkerk 36
Swolgen 154

Ter Apel, klooster 453
Terheyden 233
Tholen, Onze-Lieve-Vrouwekerk 37, 84, 356
Tienen 387
Tilburg 233, 389
- beiaard 388
Tongeren, Begijnhofkerk (monstrans) 94, 451
Trier 213
Turnhout, kasteel 420

Utrecht 182, 211, 238, 261, 266, 267
- Domkerk 74, 110, 150, 151, 179, 193, 363, 381, 392, 393, 448
- Drift 21 (Instituut voor Muziekwetenschap) 439
- Twijnstraat 459

Valencia 213
Valenciennes 381
Veere, Onze-Lieve-Vrouwekerk 37
Veurne, Sint-Walburga 36

Vianen, grafmonument voor Reynout van Brederode 180, 181, 147, 179, 281, 284

Walshoutem (B) 439
Wechelderzande (B), Sint-Amelbergakerk 22, 361, *361*
Wemeldinge 329, 461
Werkendam 230
Weurt, monstrans 93
Wieldrecht 230
Wijk bij Duurstede, Hervormde kerk 37
Willemstad 403
Winschoten, beiaard 388
Winterswijk, Sint-Jacobskerk 461
Woerden, Sint-Petruskerk, voormalig sacramentshuis 151
Wouw, kapittelkerk 36, 466

Zaandam 435
Zaltbommel, Sint-Maartenskerk 41, 49, 133, 293, 297, 448
Zegge, Hervormde kerk 464
Zevenaar, Andreaskerk 451
Zichem, kerk 461
Zierikzee, Sint-Lievens-Monsterkerk 37
Zoutleeuw, sacramentstoren 338
Zundert 428
Zutphen, Sint-Walburgiskerk 193, 324, 326, 327, 461
Zuurbemde, sacramentstoren 461

Afkortingen en herkomst afbeeldingen

Afkortingen

ARA	Algemeen Rijksarchief, Den Haag
GA	Gemeentearchief
KB	Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
KDC	Katholiek Documentatie Centrum, UB, Nijmegen
KHA	Koninklijk Huisarchief, Den Haag
KIK	Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel
KMA	Koninklijke Militaire Academie, Breda
KUB	Katholiek Universiteit Brabant, Tilburg
NAI	Nederlands Architectuur Instituut, Rotterdam
RANB	Rijksarchief Noord-Brabant, Den Bosch
RDMZ	Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist
ROB	Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek, Amersfoort
SKKN	Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland, Utrecht
SRAL	Stichting Restauratie Atelier Limburg, Maastricht
UB	Universiteitsbibliotheek

Herkomst tekeningen

Amsterdam, Bureau J. van Stigt: 193, 194.

Amersfoort, ROB: 21.

Breda, Jacques Maassen: 411.

Leiden, M. Burger: 11.

Zeist, RDMZ: 17, 31, 199, 245, 414.

Herkomst foto's

Amsterdam, Rijksmuseum: 136, 145, 151, 163, 170, 227, 243.

Breda, Breda's Museum: 1, 2, 29, 68, 69, 70, 71, 72, 116, 133, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 380, 431, 432, 469, 472, 473, 481.

Breda, GA: 211, 212, 401, 410.

Breda, Stichting Grote of Onze Lieve Vrouwekerk: 37, 127I-K, 198.

Brussel, Commissariaat Generaal voor Passieve Luchtbescherming: 4, 26, 27.

Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium: 152, 226, 370, 371.

Den Haag, KB: 162, 180, 350, 355.

Groningen, Groninger Archieven: 135.

Londen, British Museum: 242.

Malibu, The J. Paul Getty Museum: 153.

Parijs, Institut Néerlandais, Fondation Custodia: 8.

Parijs, Musée du Louvre: 217.

Rotterdam, NAI: 118A/B, 122, 123A/B, 124, 146.

Utrecht, Centraal Museum: 233A-C, 234A/B, 236, 237, 238, 239, 240, 241,.

Utrecht, Kunsthistorisch Instituut: 205.

Utrecht, SKKN, T. Graas: 375, 379, 394, 429, 494.

Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg (uitgezonderd eigen fotografen en fotobezit, die bij de afbeeldingen zijn vermeld):

- Index Bouwkunst: 58, 62, 63, 117, 201, 202, 275, 276, 468.
- Reproducties: 3A-O, 7, 56, 75A/B, 111, 142, 143, 149, 158, 159, 160, 161, 168, 169, 172, 174, 176, 178, 183A/B, 191, 192, 193, 194, 206, 244A/B, 247G, 250B-D, 253G, 255D-F, 256C-D, 260D, 264L, 337, 341, 351, 369, 372, 377, 378, 380, 381, 388, 389, 390B, 395, 408, 454, 462, 467, 470, 487B.
- G.W.C. van Wezel: 47, 204, 246B-D, 247B, E, 248A, C-E, 249E-F, 252F-G, 253C-F, 254C-D, F, H, 259A-C, 299

De illustraties in dit boek zijn voor zover mogelijk opgenomen in overleg met de rechthebbenden; mochten er illustraties zonder voorkennis van een rechthebbende zijn afgedrukt, dan wordt deze verzocht contact op te nemen met de Rijksdienst voor de Monumentenzorg om alsnog in een regeling te voorzien.